

UNIVERSIDAD DE GRANADA
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL
Y TEORÍA DE LA LITERATURA

LAS HUELLAS DE T.S. ELIOT EN LA OBRA
DE JAIME GIL DE BIEDMA

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

Andrew Samuel Walsh

Dirigida por:

Dr. D. Antonio Chicharro Chamorro

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....4

PARTE PRIMERA: CUESTIONES PRELIMINARES Y PRETEXTUALES

CAPÍTULO 1

LA FORJA DE UN ANGLÓFILO: ALGUNAS CONSIDERACIONES
GENERALES Y GENERACIONALES.....13

CAPÍTULO 2

ANTECEDENTES ILUSTRES.....24

CAPÍTULO 3

AMISTADES PROVECHOSAS: EL GRUPO DE BARCELONA.....33

CAPÍTULO 4

UN TEMPERAMENTO INGLÉS.....49

CAPÍTULO 5

EL VALOR DE LA ANTIMÁSCARA.....62

CAPÍTULO 6

AFINIDADES ELECTIVAS.....81

PARTE SEGUNDA: CUESTIONES TEXTUALES, PARATEXTUALES E INTERTEXTUALES

CAPÍTULO 7

INTERTEXTUALIDAD E INTERDISCURSIVIDAD.....126

CAPÍTULO 8

ASPECTOS DE PARATEXTUALIDAD E HIPERTEXTUALIDAD.....180

CAPÍTULO 9

GIL DE BIEDMA FRENTE AL CANON INGLÉS.....214

CAPÍTULO 10

GIL DE BIEDMA Y LA CRÍTICA ANGLOAMERICANA.....265

CAPÍTULO 11

GIL DE BIEDMA Y LA CRÍTICA ELIOTIANA.....303

PARTE TERCERA: LOS POEMAS

CAPÍTULO 12

LOS POEMAS: ASPECTOS COMUNES.....355

CAPÍTULO 13

LOS POEMAS: UNA LECTURA ELIOTIANA.....394

CONCLUSIONES.....476

BIBLIOGRAFÍA.....481

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Yo soy en muchísima parte un producto literario de tradición anglosajona

Jaime Gil de Biedma¹

La enorme admiración que Jaime Gil de Biedma sentía por la obra poética y crítica de T.S. Eliot quedó manifiesta tanto en los versos del poeta barcelonés como en sus trabajos de crítica literaria, y, en 1955 el poeta barcelonés llegó incluso a traducir un libro que resulta clave para entender los esquemas críticos del autor angloamericano, *Función de la poesía y función de la crítica*, una traducción que completó con un excelente estudio previo en el cual se esforzó por demostrar la relevancia de la postura crítica de Eliot en la gran polémica que entonces se mantenía en el mundo literario español – el debate en torno a la poesía como comunicación o como conocimiento. De este estudio, que demuestra una fuerte identificación con las posturas críticas de Eliot que se prolongaría a lo largo de la obra del autor barcelonés, tendremos ocasión de hablar más detenidamente en otro apartado de este trabajo.

Hasta ahora, el peso de la tradición angloamericana en la obra de Gil de Biedma ha sido ampliamente referido y reconocido, y ha llegado a constituir una de las características más fácilmente identificables con el poeta barcelonés. Tanto es así que creemos que tal identificación corre el riesgo (si es que no ha llegado a consumarse del todo) de convertirse en un lugar común, una lectura bastante manida y quizá algo perezosa de la poesía de Gil de Biedma, una lectura que no se apoya en

¹ La cita proviene de una carta que el poeta barcelonés le envió a Luis García Montero con motivo del número de *Litoral* que se le iba a dedicar en 1986. La carta aparece en *Renacimiento*, 6, 1991.

demostraciones textuales y recurre invariablemente a las mismas fuentes. Aunque no se ha podido cuantificar y calibrar la importancia de Eliot en la obra de Gil de Biedma, no cabe mucha duda acerca de la importancia de la lectura que el poeta de *Moralidades* hizo de la obra eliotiana, y, en una reflexión que nos habla tanto del eliotismo de Gil de Biedma como de su conciencia de la poca precisión con la cual se identificaban estas huellas intertextuales en su propia obra (es decir cualquier rastro de las lecturas hechas de Eliot, desde alusiones directas o citas textuales hasta similitudes de temática, tono o ideas),² el poeta barcelonés llegó a proponerse un estudio de la influencia de Eliot en la poesía de Cernuda:

*A veces, cuando me zurren los oídos con el sonsonete de cernudiano a propósito de algún poema mío cuyas fuentes yo sé muy bien que están sobre todo en T.S.E.(liot), me han entrado ganas de escribir un trabajo sobre el eliotismo en Cernuda.*³

En este trabajo, pues, nos proponemos seguir la indicación de nuestro poeta para estudiar el eliotismo de su propia obra. Indudablemente, el nombre de T.S. Eliot (como los de Auden, Mallarmé y Baudelaire, por citar a los otros poetas extranjeros que con más frecuencia han sido asociados con la obra de Gil de Biedma) viste mucho. Su importancia en los esquemas críticos de nuestro poeta y su influencia sobre su poesía son reales, aunque pensamos que no basta con citar el consabido nombre y recurrir a las fuentes de siempre. Casi todos los comentaristas coinciden en apreciar esta presencia importante de escritores anglosajones en la obra del poeta de

² En este sentido, nos parece muy acertada la definición e la intertextualidad ofrecida por Demetrio Estébanez Calderón en su *Breve Diccionario de Términos Literarios* (Madrid, Alianza, 2000): *la presencia, en un determinado texto, de expresiones, temas y rasgos estructurales, estilísticos, de género, etc., procedentes de otros textos o que han sido incorporados a dicho texto en forma de citas, alusiones, imitaciones o recreaciones paródicas.*

³ Carta inédita a Emilio Barón Palma, reproducida en su libro *T.S. Eliot en España*, 1996: 75. Pese al interés indudable de estas palabras, habría que señalar que denotan ciertas ganas de minimizar la

Moralidades y, como hemos señalado antes, a nuestro juicio se detecta cierta tendencia a proferir multitud de insignes nombres angloamericanos sin corroborar estas afirmaciones tan ambiciosas.⁴ El espléndido número monográfico que la revista *Litoral* dedicó al poeta en 1986 recogía algunas referencias tangenciales a la presencia de Eliot en la obra de Gil de Biedma, pero ninguno de los colaboradores acometió una lectura más completa de estas coincidencias y afinidades poéticas. Asimismo, de todas las numerosas comunicaciones y ponencias presentadas al congreso en torno al poeta catalán que se celebró en Zaragoza tan sólo un año después de su muerte, sólo hubo una⁵ que versó explícitamente sobre este aspecto de su poesía y su labor crítica. Por lo tanto, creemos que resulta oportuno un análisis más exhaustivo del eliotismo de Gil de Biedma, ya que como señaló Díaz de Castro en el congreso de Zaragoza, la influencia de Eliot en la poesía de Gil de Biedma, *no ha sido estudiada con la morosidad que precisa* (Díaz de Castro, 1996: 62), y en fechas tan recientes como 1999, Antonio Armisen ha asegurado que *el análisis de la relación de Gil de Biedma y su poesía con la obra de T.S. Eliot está aún por completar* (Armisen, 1999: 149).

Ése el reto que nos hemos propuesto en este estudio de las huellas de T.S. Eliot en la obra de Jaime Gil de Biedma. Pese a nuestras reticencias acerca de la alegría con la que se utiliza el nombre de Eliot (y Auden) en los estudios sobre nuestro poeta, creemos firmemente que la influencia de la poesía y la crítica

influencia real de Cernuda. Curioso desenlace, dados los intentos anteriores del poeta sevillano de relativizar su eliotismo, aunque por motivos bien distintos. Véase Barón Palma, 1996: 37-61.

⁴ Como muestra, en la introducción a una reciente edición antológica de la promoción poética de los años 50, se nos dice lo siguiente acerca de estos poetas: *De hecho, es evidente en varios de ellos la influencia del Luis Cernuda de Las Nubes (1937) o de Desolación de la Quimera (1956-1962) y, a través de él, la de algunos poetas del período victoriano (Tennyson, Browning, Arnold, Swinburne o Hopkins), la de los grandes poetas románticos ingleses (Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley o Keats) y la de algunos de los llamados poetas metafísicos (John Donne, George Herbert o Richard Crashaw).*

angloamericanas en la obra de Gil de Biedma es profunda y merecedora de un estudio más preciso y riguroso.⁶ La reiteración alusiva que, a nuestro juicio, se ha venido produciendo en torno a este importante elemento de la obra del poeta de *Poemas Póstumos* justifica una revisión más detallada y crítica del mismo, y es esta reflexión la que constituye el origen y el objetivo de este trabajo. Si es verdad, como dice José Manuel Blecua, que *Jaime Gil de Biedma es un poeta cultísimo que esconde muy bien sus extraordinarias lecturas*, y todos coincidimos en la importancia de las huellas eliotianas en la obra del poeta barcelonés, habrá que empezar a desenmascarar estas lecturas, rehuendo de los lugares comunes y los tópicos más asentados en este terreno. Como ha señalado Luis García Montero en su artículo titulado “El juego de leer versos”, la obra de Gil de Biedma se presta extraordinariamente bien a las lecturas intertextuales, y las que proceden de la literatura angloamericana son abundantes. En definitiva, en el trabajo de literatura comparada que nos hemos propuesto, tomamos como punto de partida las reflexiones del propio poeta del medio siglo quien afirmaba que frecuentemente se sorprendía a sí mismo al encontrar referencias eliotianas en su propia poesía que le habían pasado desapercibidas. En todo caso, en la lectura eliotiana con la que concluimos este trabajo de investigación, esperamos no caer en lo que Eliot denominó y Jaime Gil de Biedma tradujo como *la haragana afición a sustituir el estudio cuidadoso de los textos por la asimilación de opiniones ajenas* (Eliot, 1999: 49)

El estudio que aquí presentamos está dividido en tres apartados. El primero, que se titula “Cuestiones Pretextuales”, pretende estudiar los antecedentes y los aspectos

⁵ María Ángeles Grande Rosales, “Impronta del modernismo angloamericano en la actividad crítico-poética de Jaime Gil de Biedma”, (Actas del Congreso, *Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, Universidad de Zaragoza, 1991)

⁶ Hasta la fecha, que sepamos, el único estudio publicado dedicado exclusivamente a este tema es de Juana Sabadell Nieto: “La influencia de T.S. Eliot en la poesía de Jaime Gil de Biedma: tradición

generacionales de la anglofilia literaria de Gil de Biedma, así como indagar en las razones personales de su identificación con el ideario crítico de Eliot y el porqué de esta empatía notable entre dos seres aparentemente tan dispares. El segundo apartado, “Cuestiones textuales, intertextuales y paratextuales”, se centra en la búsqueda de evidencias textuales del eliotismo del poeta barcelonés, y presta una atención especial al concepto de la intertextualidad que rige este estudio y los elementos de hipertextualidad que aportan más datos obre sobre la anglofilia literaria de Gil de Biedma. Asimismo, en este segundo apartado, analizaremos con detenimiento la visión gilbiedmana del canon inglés, la tradición crítica angloamericana, y, sobre todo, la relación de nuestro poeta con la poesía y la crítica eliotianas y su incidencia en su propia obra, un aspecto que también constituye el eje del tercer y último apartado, “Los poemas”, que analiza los aspectos comunes de la poesía de ambos autores y realiza una lectura eliotiana de los poemas de Jaime Gil de Biedma, una lectura que pretende encontrar las huellas eliotianas sugeridas por nuestro poeta, destacando asimismo algunas de las muchas otras huellas de la literatura inglesa en los versos del poeta barcelonés

En cuanto a los aspectos formales de este trabajo, quisiéramos señalar que los títulos eliotianos se dan en castellano si existe una traducción española. Las citas de la poesía y la obra crítica del autor angloamericano se ofrecen siempre en su lengua original, con la correspondiente traducción española (cuando la traducción es nuestra, se indica en una nota a pie de página), con la excepción muy consciente de las citas de *Función de la poesía* y *función de la crítica*, citas que indican con mucha frecuencia la procedencia del profundo eliotismo de nuestro poeta, cuya labor de lectura y traducción se reflejaría en una profunda asimilación de las ideas críticas de

como ruptura” en K.M. Sibbald y Howard Young, eds. , *T.S. Eliot and Hispanic Modernity (1924-1923)*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1994, p.75-86.

Eliot, una asimilación análoga a la que se produciría en el caso de los *Cuatro Cuartetos*, una obra que Gil de Biedma aseguraba haber llegado a saberse de memoria y por la cual sentiría una *veneración* y un *valor de saturación profunda* que se aprecian en las huellas de T.S. Eliot a lo largo de su obra.

Agradecimientos

Por último, además de constituir una obligación, es, ante todo, un placer poder dedicar un espacio destinado al agradecimiento a todas aquellas personas que de un modo directo e indirecto han contribuido al desarrollo y conclusión de esta investigación. Desde un punto de vista académico, mi reconocimiento a la persona a quien debo el principal y más sincero agradecimiento: el Profesor Antonio Chicharro Chamorro del Departamento de la Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada. Como director de esta tesis, él ha me orientado con sus críticas constructivas y me ha ayudado de manera muy notable en el plano teórico, aportando (para parafrasear a Gil de Biedma respecto a Eliot) sus nada desdeñables conocimientos a mi investigación inicial y asegurando así un mayor fundamento conceptual para esta tesis. Por consiguiente, no puedo dejar de expresar la gran suerte que he tenido en dar con un director tan presto a ayudar y animar, y esta tesis sería infinitamente más pobre sin sus valiosísimas aportaciones teóricas y personales.

Asimismo, me gustaría agradecer a los profesores del Área de Teoría de la Literatura la buena acogida que tuve en el seno de su Programa de Doctorado, en el transcurso del cual pude ir preparando el camino de esta tesis con mi trabajo de investigación sobre este mismo tema.

Por otra parte, me gustaría también mostrar mi agradecimiento a mis compañeros y mis alumnos del Centro de Lenguas Modernas de la Universidad de

Granada por el apoyo recibido y las muchas conversaciones estimulantes mantenidas en torno a Gil de Biedma y Eliot a lo largo de estos últimos años, conversaciones que en algunos momentos han reconfirmado mi fe en el posible interés del tema.

En el terreno estrictamente personal, quisiera expresar mis agradecimientos a mis dos familias, la de Liverpool y la de Granada, sin cuyos ánimos y afecto estoy seguro de que no habría podido llevar a cabo este trabajo.

Y, *last but not least*, quiero dedicar este trabajo a mi mujer Lola, sin cuya ayuda yo no estaría escribiendo estas líneas de agradecimiento.

PARTE PRIMERA

CUESTIONES PRELIMINARES Y PRETEXTUALES

CAPÍTULO 1

LA FORJA DE UN ANGLÓFILO: ALGUNAS CONSIDERACIONES GENERALES Y GENERACIONALES

*Inglaterra deprime, al menos a mí, que la he
tenido tanto tiempo por mi segunda patria.*

Jaime Gil de Biedma, 1991, 151

Como es natural, el eliotismo y la anglofilia literaria de Jaime Gil de Biedma no se produjeron de forma casual o aislada, sino que vinieron a integrarse dentro de una tendencia muy significativa de una gran parte de su generación poética: la influencia de otras literaturas, 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, en primera instancia como estudiante en Oxford en 1953 (ostensiblemente para completar su formación en materia económica), una época de *intenso eliotismo* según confesaría a Shirley Mangini (Mangini, 1979: 203) que después sería narrada en un poema titulado “Ampliación de estudios” -título que, a nuestro juicio, ya de por sí evoca otros tiempos y otras aspiraciones culturales- que, sin nombrar expresamente la histórica ciudad inglesa, deja traslucir su origen al hablarnos de una *vieja ciudad / llena de niños góticos* donde *se bebe cerveza en lugares sagrados /por el uso del tiempo*. Durante su estancia en la ciudad inglesa, (*allí precisamente viví los meses últimos / en mi vida de joven sin trabajo/ y con algún dinero*, diría algunos años después en el

ya citado poema) frecuentó a Alberto Jiménez Fraud y a su mujer Natalia Cossío (de quien alabaría *su agudo sentido de la comedia social inglesa*) y sus recuerdos oxonienses estaban indeleblemente asociados con las tardes pasadas en su compañía:

no era yo el único asiduo; conocí allí a una numerosa variedad de ingleses y españoles durante los meses que siguieron. Cuando dejé Inglaterra, el recuerdo de todas aquellas horas de deleitosa conversación, inteligente o divertida, nunca trivial, muy pronto se agrandó y se consolidó en un recuerdo único (Gil de Biedma, 1994: 260-261).

Las ausencias de España por parte de nuestro poeta se prolongarían cuando fue enviado a Manila como representante legal de la Compañía General de Tabacos de Filipinas, una estancia en un ambiente parcialmente anglófono (al menos, en su trato con los filipinos, el autor barcelonés manejaba habitualmente el inglés, como se desprende de su diario de 1956, repleto de diálogos en dicha lengua y constantes anglicismos como veremos más adelante) que se repetiría con cierta frecuencia a lo largo de su vida profesional y cuya primera fase sería evocada con indudable esnobismo y una ironía definitivamente anglófila por el autor de *Retrato del artista en 1956*, muy consciente del aire colonial y anglosajón que se respiraba en los círculos sociales en los cuales hubo de moverse:

Surprise party en casa de Tony Rocha, que ayer cumplía 52. Ha sido mi segunda incursión entre lo que aquí llaman la cosmopolitan society de Manila; un aburridísimo saldo de españoles, norteamericanos y mestizos hispanizados. Gente en su mayoría de quinto orden, conversaciones de tercera mano (Gil de Biedma, 1991: 13).

Indudablemente, la impronta anglosajona en la poesía de Jaime Gil de Biedma, sin ser un caso aislado o excepcional dentro de su propia promoción poética,

ha concitado cierta unanimidad de valoración entre los lectores más atentos de la poesía de los que empezaron a escribir a lo largo de los años cincuenta (la casuística en torno al concepto de “generación” en el caso de este grupo poético la dejamos para otro momento), y el poeta de *Las personas del verbo* ha llegado a ser claramente identificado con esta tendencia anglófila, frente al afrancesamiento habitual de la cultura española. En este sentido, la opinión cualificada de Juan García Hortelano, autor de una conocida antología y estudio previo de esta promoción poética, resulta especialmente ilustrativa para comprender este fenómeno:

En cuanto a la influencia de movimientos poéticos extranjeros, quizá la influencia más destacable sea la de la poesía anglosajona como en el caso de Gil de Biedma, que ha traducido a Eliot por conocer muy bien esa lengua. Es quizá algo raro en esta literatura española tan afrancesada, y muchos de ellos rompen hacia la cultura anglosajona (García Hortelano, 1986).

En justicia, habría que señalar que el poeta barcelonés, lejos de ser un francófobo militante en materia literaria, tenía también una enorme deuda expresa con la poesía francesa y, de manera muy especial, con la obra de poetas tan significativos para el propio Eliot como Baudelaire y Mallarmé.⁷ En este sentido, coincide plenamente con el esquema apreciativo del autor de los *Cuatro Cuartetos*, un esquema apreciativo que estuvo profundamente matizado por los valores literarios del poeta angloamericano, como veremos en la segunda parte de este estudio. Los versos de nuestro poeta incluirían citas de obras como *Las Flores del Mal* y “Le tombeau d’ Edgar Poe”, obras también objetas de una integración intertextual por parte del poeta angloamericano. En las primeras páginas de *Cántico*, su estudio de la

⁷ Pese a declarar que *Mallarmé me ha interesado tanto que es el poeta más citado en mi poesía*, Gil de Biedma reprocharía al poeta francés su falta de madurez, asegurando que *tenía mentalidad de niño de*

obra de Jorge Guillén, Gil de Biedma, tras asegurar que en el momento de leer por primera vez al poeta español *mi bagaje de lector de poesía era poco más o menos el de cualquier muchacho de mi edad, aprendiz de poeta, crecido en los años inmediatamente posteriores a la guerra civil*, nos cuenta cómo en su adolescencia había leído a Baudelaire y Mallarmé, sin olvidar a Valéry y a Rimbaud de quien nos dice que *Éste entró como un caballo en una cacharrería, y con su terrible sentido de lo que a esa edad verdaderamente ocurre e importa, no dejó a mi alrededor títere con cabeza* (Gil de Biedma, 1994:72). Aunque su conocimiento de las estirpes poéticas francesas fue relativamente temprana y anterior a sus primeras lecturas de la obra de Eliot, a nuestro juicio al incorporar a su obra ciertos guiños intertextuales procedentes de la poesía francesa, el poeta de *Moralidades* contaba con el precedente fundamental de la obra del poeta de Saint Louis y, de manera muy especial, *La Tierra Baldía* y los *Cuatro Cuartetos*.

Los préstamos literarios que la poesía de Gil de Biedma hubo de tomar de la obra de los poetas galos fueron numerosos, notablemente en los títulos de sus poemas, como “Desembarco en Citera” (título que proviene a su vez del poema “Un voyage a Cythère” de *Las Flores del Mal*) y “T’introire dans mon histoire” (una reformulación personal del poema de Mallarmé, “M’introire dans ton histoire”) y en algunas citas directas de su obra, como en el caso del conocido verso de Mallarmé que cierra “Ampliación de estudios”: *tel qu’en Lui-même enfin l’éternité le change?*, título que también aparecería reformulado en su ensayo cernudiano “Como en sí mismo, en fin”. Pese a la conocida anglofilia literaria que desarrollaría nuestro poeta con el paso de los años, esa afinidad estética con el canon inglés nunca supuso un acto implícito de apostasía respecto a su francofilia inicial ni generó ninguna clase de

quinze años. Los niños de esa edad, por geniales que sean escribiendo, me aburren (Campbell, 1971: 252).

antagonismo en su valoración de las dos tradiciones literarias. Aunque el autor de *El pie de la letra* jamás se vio impulsado a declararse militante de ningún bando, quizá la única ocasión en que tomó partido decididamente por la literatura angloamericana frente a la francesa se dio en una reseña crítica suya de una antología de poéticas publicada en Francia en 1956. En ese artículo, titulado “De artes poéticas”, nuestro poeta lamentaría la preponderancia de voces francófonas en la que pretendía ser una antología con vocación universal (*En cuanto a los franceses, y era inevitable, están todos los que son y bastantes más*) y denunciaba la ausencia clamorosa de la tradición crítica angloamericana:

Por lo que hace a los siglos XVI a XIX, los ingleses son acaso quienes salen peor parados: Sir Phillip Sidney, Ben Jonson, Dryden, Pope, Samuel Johnson, Wordsworth, Arnold, Browning y Hopkins, todos brillan por su ausencia. De Coleridge, uno de los hombres que más profundamente han meditado acerca de la poesía, se citan exactamente diez líneas (Gil de Biedma, 1994:32).

Tras señalar la relativa fortuna que habían corrido los teóricos alemanes en esta antología y lamentar de nuevo el trato preferencial dispensado a los franceses, vuelve a arremeter contra el ninguneo dirigido a la crítica angloamericana del siglo veinte, aunque su estimado Eliot se había salvado de la quema:

Pero los ingleses y los norteamericanos siguen en desgracia; de todo un movimiento poético y crítico que es uno de los más ricos e interesantes de los últimos cincuenta años, sólo aparecen T.S. Eliot y Carl Sandburg (Gil de Biedma, 1994: 33).

Sin embargo, como hemos sugerido con antelación, la anglofilia y la francofilia de Gil de Biedma no eran en absoluto antagónicas, y las críticas al chovinismo literario de la antología gala estaban motivadas principalmente por el

ánimo de hacerle justicia a otra tradición literaria que por entonces (1956, época de intenso eliotismo por parte del poeta barcelonés) ejercía una influencia cada vez más profunda sobre nuestro poeta y su propia visión crítica. Más allá de plantear cualquier sugerencia de francofobia en los planteamientos poéticos del autor barcelonés (como hemos señalado, su anglofilia y su afrancesamiento literario coexistían de manera eminentemente provechosa y hasta simbiótica),⁸ nos interesa señalar la manera en que sus preferencias en cuanto a la poesía francesa y su afición a incluirla en su propia obra están también vinculadas, por muy paradójico que pueda parecer, a su gusto por los poemas de Eliot, admirador y estudioso de la poesía francesa y tan proclive como su discípulo barcelonés a incorporar sus lecturas a sus versos. En este sentido, nuestro poeta no dudaría en citar al poeta angloamericano en su ensayo sobre Baudelaire:

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).⁹

Las citas de Baudelaire y Mallarmé que se encuentran en los poemas de Gil de Biedma provienen fundamentalmente de los mismos poemas (“Le tombeau d’Edgar Poe” de Mallarmé y, de manera más general, *Las Flores del Mal* de Baudelaire) que había citado el propio Eliot, especialmente en *La Tierra Baldía* y los *Cuatro Cuartetos*, un libro repleto de citas directas y alusiones que Vicente Gaos

⁸ Véase como ejemplo de esa dualidad estética su poema “Epístola francesa”, dedicado a un amigo (Paco Mayans) que aguarda *dans la foule empressé de New York* (entre el gentío ansioso de Nueva York) y que termina con el siguiente guiño eliotiano acerca del tiempo: *Il n’y a plus triste temps que le futur passé* (no hay tiempo más triste que el futuro pasado).

⁹ El poeta del medio siglo se hace eco aquí de una opinión eliotiana también citada en su diario de 1956, como veremos más adelante al referirnos a su amistad con Gabriel Ferrater: *Me acordaba de lo que dice Eliot a propósito de los poetas metafísicos ingleses: áspero sentido común y alada gracia lírica* (Gil de Biedma, 1991: 204).

había anotado con tanta precisión bibliográfica en una primera edición española que el autor de *El pie de la letra* conocía bien.¹⁰ El punto culminante de este gusto común, que en el caso del poeta barcelonés había pasado previamente por el filtro de su *veneración* por la obra eliotiana, se presenta en forma de una especie de juego poético a tres bandas a través del cual el archiconocido verso que Baudelaire dedicó al lector en el prefacio de *Las Flores del Mal* (*Hypocrite lecteur! -mon semblable, - mon frère!*), tras pasar por *La Tierra Baldía* del autor angloamericano, reaparece en “Pandémica y Celeste” del poeta de *Moralidades*.

Así pues, como se ha señalado antes, dentro de lo que Juan García Hortelano denominó el grupo poético de los años cincuenta, hubo varios poetas que destacaron por su alto grado de cosmopolitismo literario, y cuya poesía estaba fuerte y expresamente endeudada con la poesía universal y no sólo la autóctona. Según el criterio del autor madrileño, *parecen ser preponderantes las voces de la poesía inglesa contemporánea en Claudio Rodríguez, Valente, Valverde y Gil de Biedma* (García Hortelano, 1978: 26). Siempre de acuerdo con García Hortelano, los poetas de inspiración más francesa (*más concretamente del parnasianismo pero también de su opuesto, el simbolismo*, precisa el autor madrileño) serían José Manuel Caballero Bonald, José Agustín Goytisolo y Carlos Barral, y, por otra parte serían Ángel González y Francisco Brines¹¹ los que más reflejaron su gusto por los clásicos españoles. Estas divisiones no son en absoluto excluyentes ni absolutas, como el autor de *Tormenta de verano* se encarga de matizar en seguida, y el gusto de Gil de Biedma por las grandes obras grecolatinas¹² y por los simbolistas franceses

¹⁰ Lo cita tanto en las notas pie de página de la traducción de *Función de la poesía y función de la crítica* como en su último ensayo eliotiano, “Four Quartets”.

¹¹ Aunque algunos críticos han querido ver en Francisco Brines (fundamentalmente, el Brines de “Otoño inglés”) a otro anglófilo de corte eliotiano. Véase Barón Palma, 1996: 93-96.

¹² En una entrevista con Federico Campbell, publicada en 1971 en el volumen titulado *Infame turba*, nuestro poeta aseguraba que *la cultura clásica tiene mucha importancia para mí. Me parece que la*

constituye un elemento importante de su obra y su visión poética. En cuanto a su coincidencia con Eliot en su aprecio por poetas franceses como Mallarmé y Baudelaire, ya nos hemos dedicado a resaltar brevemente la manera en que sus lecturas francesas, iniciadas con antelación a su encuentro con la poesía eliotiana, se vieron enriquecidas por el ejemplo del autor de los *Cuatro Cuartetos* y pasaron a incorporarse a la mitología personal y la poesía y de nuestro poeta. Asimismo, la vocación cosmopolita y modernizadora de estos poetas¹³ no se debía únicamente a criterios estéticos personales y aleatorios, sino que venía en cierto modo impuesta por la realidad cultural y educativa de los años formativos de este grupo poético. Quizás haciendo suya la conocida tesis aparentemente contradictoria según la cual la cultura florece más como medida de resistencia a la reacción política, García Hortelano aventuró una interesante teoría respecto a aquella época que nos propone la curiosa paradoja de un mayor cosmopolitismo literario dentro de una sociedad que se había sumido en un alto grado de degradación cultural:

las circunstancias no facilitan la comunicación cultural. Alimentan su vocación en las bibliotecas familiares, en las expoliadas bibliotecas públicas, en las trastiendas clandestinas de algunos heroicos libreros y, sobre todo, mediante la obtención de cualquier dato, por cualquier medio y la destrucción fagocitaria de las ideas recibidas. No es de asombrar, por tanto, que uno descubra a Eliot antes que a Machado, que otro haya leído completo a Mallarmé y apenas conozca el nombre de Salinas, o que todos deban redescubrir a Garcilaso y compañeros clásicos entre la hojarasca garcilasista y la andrajosa púrpura del imperio (García Hortelano, 1978: 15).

influencia de los elegíacos latinos puede encontrarse a partir de la mitad de *Moralidades* (Campbell, 1971: 251).

¹³ Grande Rosales (1996) ha hablado de su *obsesión por conectar con la modernidad*.

A nuestro juicio, la teoría de García Hortelano no está exenta de cierta dosis de exageración¹⁴ ya que el propio Gil de Biedma, al enumerar sus lecturas de adolescencia se refiere explícitamente a la poesía de la generación del 27 y concretamente al *grupo de poetas representados en la Antología parcial de Gerardo Diego* (Gil de Biedma, 1994:72)¹⁵ y, por otra parte, su conocimiento de la obra de Antonio Machado¹⁶ no era precisamente desdeñable. Sin embargo, fueran cuales fueran el origen y la verdadera naturaleza de este cosmopolitismo literario,¹⁷ su defensa se convirtió en una de las señas de identidad de esta generación y el autor de *El pie de la letra* no se recataría a la hora de señalar la estrechez de mente y el provincianismo que él percibía en el panorama literario de la posguerra,¹⁸ caracterizado por un tremendo e interesado chovinismo que, según la formulación

¹⁴ Quizá en el caso del propio García Hortelano no fuera tanta la exageración, ya que en su artículo “La promoción poética de los años 50”, recogido en el número monográfico de *Olvidos de Granada* de 1984, recuerda los avatares de su propia iniciación en la literatura nacional y foránea: *En el año 1945, cuando descubrí al poeta inglés Eliot – lo cual estaba muy bien para un joven pedante-, Ernesto (Jareño), a cambio, me descubrió a mí al poeta español García Lorca, tal era el estado de la cuestión en los años aquellos.*

¹⁵ Véase también la entrevista con Federico Campbell publicada en *Infame turba* (1971) en la que el poeta reconoce que *de los 19 a 25 años, me educé en la poesía del Siglo de Oro, en el simbolismo francés, y sobre todo, en Baudelaire y los poetas españoles del 27.*

¹⁶ Del autor de *Campos de Castilla*, el poeta barcelonés declararía que *como poeta, me parece espléndido, pero no creo que me haya influido mucho* (Campbell, 1971: 252).

¹⁷ En su ensayo cernudiano (1977), “Como en sí mismo, en fin”, el poeta barcelonés ofrece una curiosa teoría acerca de la conciencia europeísta de los poetas de su generación, inspirado, a su juicio, en el deliberado intento de *anacronismo* literario llevado a cabo por Unamuno y Cernuda quienes suscitan la impresión de haber estado empeñados, literariamente, en una insólita acción de retaguardia [...] Quizás por eso nos parecen a veces desmesurados y anacrónicos –anacrónicos pero no arcaicos no arcaizantes, como lo son el popularismo de Lorca y de Alberti o la Égloga, la Elegía y la Oda del propio Cernuda. Y aún hemos de agradecerles tal anacronismo. Pues en mucha parte por él, los poetas españoles estamos hoy en mejor situación de comprender que Blake, Coleridge y Wordsworth, Leopardi, Goethe y Hölderlin son algo más que uno remotos nombres prestigiosos; son los primeros poetas modernos, los fundadores de la poesía que nosotros hacemos (Gil de Biedma, 1994: 350).

¹⁸ En su diario de 1956, el poeta barcelonés relataría, no sin cierta crueldad, una visita a José Luis Cano que nos ofrece un testimonio elocuente de su desprecio por la cultura crítica de la España de la posguerra y, específicamente, por la hegemonía madrileña sobre la vida intelectual del país: *Voy esta mañana a ver a José Luis Cano, en Campsa. Cano es una nulidad respetable y obligada. Para quien utilizase su revista Ínsula –Insulsa, que decía Natalia Cossío- como instrumento de medir la temperatura intelectual en nuestro país, él poseía un valor de referencia grandísimo: era el cero en el termómetro. Uno podía confortarse pensando que el poeta Regúlez está generalmente a dieciséis sobre Cano y tiritar de tedio con el crítico Gutiérrez, cuyos artículos marcan nueve bajo Cano. Se trataba, además de un cero relativo y medido en estrictos grados centígrados. El mundo cultural madrileño utiliza mucho la escala Fahrenheit, y en ella Cano queda a más treinta y dos (Gil de Biedma, 1991: 132).*

memorable de García Hortelano, radicaba en *la hojarasca garcilasista y la andrajosa púrpura del imperio*. Como ha señalado José María Pozuelo Yvancos, la vocación cosmopolita del poeta de *Compañeros de viaje* y su desconfianza hacia la autarquía literaria (que no la literatura española, pues su aprecio por las literaturas extranjeras jamás ofuscó su sensibilidad en torno a la poesía nacional con la excepción de algunas exageraciones juveniles, fruto, a nuestro juicio, de cierta pose de anglófilo decadente)¹⁹ deben enmarcarse en el contexto de uno de las más nocivas delimitaciones que se ha impuesto sobre la literatura universal, la confusión (o quizás la mistificación consciente) entre nacionalidad y literatura:

Entre los muchos prejuicios arrastrados por la historia literaria tal como fue concebida en el siglo XIX no es el menos dañino el de la vinculación entre estudio literario y nacionalidad. Incluso sería oportuno denunciarlo ahora que hablamos de Gil de Biedma pues uno de los constantes reproches que le hizo a la cultura literaria española -y motivo principal de sus reticencias hacia la construcción teórica de Carlos Bousoño- es la escasa consideración de la poesía allende las fronteras lingüísticas o nacionales, como si la evolución literaria se gestase en el flujo de su solo dinamismo interior (Pozuelo Yvancos, 1996: 92).

En definitiva, la vocación cosmopolita de Gil de Biedma (parte de la apuesta por lo que él llamaba *la abolición de las aduanas poéticas*), su reacción a lo que

¹⁹ En su diario de 1956, el poeta barcelonés aseguraba con su reconocido esnobismo juvenil y cierto afán de exhibicionismo cultural que *La verdad es que los españoles no ofrecemos demasiado interés en lo que se refiere a "matización psicológica" e inevitablemente tampoco lo ofrece nuestra poesía. Asombra comprobar de qué pocas cosas está hecho por dentro un español: somos muñecos de resorte, y así resulta de aburrido nuestro trato y de extremosa y de simple nuestra literatura* (Gil de Biedma, 1991: 166). Este exabrupto (expresado, al menos, en el plural de la primera persona, a diferencia de otras declaraciones suyas acerca de los españoles) casa mal con sus conocidas opiniones acerca del europeísmo esencial de la tradición poética española y sería repudiado en su prosa madura. Incluso en el ya citado diario de 1956, se aprecian indicios de la escasa fiabilidad de esa arremetida tremenda contra la tradición poética española: *Leo estos días la Antología de la poesía española de tipo tradicional, publicada por Alonso y Blecua. Es una lectura que no limita por ningún lado con mis propias preocupaciones e intenciones poéticas y no pongo en ella mucha atención, pero el deslumbramiento, cada vez que abro el libro, es inmediato. Me ocurre con esta lírica igual que con la Grecia clásica: volver a ella es como volver a una patria de origen, no se sabe cuándo abandonada y sólo de tarde en tarde recordada* (Gil de Biedma, 1991: 135).

percibía como el provincianismo cultural de su entorno, era profunda y, desde sus primeros escritos, el poeta barcelonés insistiría en la necesidad de mirar más allá de las fronteras de la poesía española, no sólo para mostrar un interés saludable y necesario en las novedades ajenas, sino para volver a incorporarse a una tradición europea que era a su vez una tradición propia. Como afirmó taxativamente en el prólogo a su traducción de *Función de la poesía y función de la crítica*:

Recordemos, también, que a pesar de todas las peculiaridades de nuestra historia y nuestro arte que a veces, un tanto imprudentemente, nos complacemos en exacerbar -bien está que existan, pero si existen ¿a qué preocuparnos por ellas?; ya se manifestarán por sí solas- a pesar de todas esas diferencias somos, antes que nada, europeos, y todo lo que hace referencia a una concreta tradición literaria hace referencia a nuestra concreta tradición: expresadas en términos algo distintos, sus problemas serán también los nuestros (*Gil de Biedma, 1999: 18*).

CAPÍTULO 2

ANTECEDENTES ILUSTRES

Al menos por la ambivalencia casi edípica de sus sentimientos con respecto a ella, bien podría decirse que Inglaterra fue su segunda madrastra, usando de un término que él gustaba de aplicar a España. Yo sospecho que la impronta inglesa se hace aun más visible cuando marcha a América, y si se piensa en la manera de ser de Cernuda, no parece extraño.

Jaime Gil de Biedma, 1994: 347

Quizá una de las grandes novedades de muchos de los componentes del grupo poético de los 50 fue esta notable anglofilia literaria ya señalada, un hecho ciertamente novedoso aunque de ningún modo inédito en el panorama de la literatura española.²⁰ Por razones históricas y, sin duda, geográficas, la cultura francesa siempre había ejercido cierta hegemonía en cuanto a las posibles influencias extranjeras en la vida cultural española y, hasta bien entrado el siglo veinte, la influencia anglosajona casi se había reducido a casos anecdóticos como el de Blanco White²¹ y algún que otro liberal exiliado en Londres como el Duque de Rivas²² o Espronceda (de cuya obra *El Diablo Mundo* nuestro poeta lamentaría la elección de la octava real, *no sé si contagiado por el Don Juan de Byron*), otra figura muy

²⁰ Por motivos de espacio nos limitaremos por ahora a la literatura española, ya que la enorme importancia de la literatura anglosajona en escritores hispanoamericanos como Borges o Bioy Casares obedece a otras razones históricas y culturales y se escapa plenamente de los parámetros de este estudio.

²¹ Figura tan cara a Juan Goytisolo quien llegó a arremeter de esta forma tan tremenda contra el escaso cosmopolitismo de sus compatriotas: *El que una obra tan rica, completa y profunda como la de Blanco haya permanecido durante casi siglo y medio sin traducir muestra con aterradora elocuencia el bajísimo índice de curiosidad intelectual que caracteriza desde siempre a los españoles* (Goytisolo, 1999: 17).

estimada por Gil de Biedma quien en 1966 realizó una edición crítica de *El Diablo Mundo* y *El estudiante de Salamanca*, cuyo prólogo (revisado y modificado para la primera edición de *El pie de la letra* de 1980) contiene unas reflexiones muy interesantes sobre el romanticismo en general y el español en particular, reflexiones que resultan muy ilustrativas a la luz del interés que el autor catalán sentía por los escritos críticos tanto de Eliot como de Robert Langbaum (a quien citaría en este prólogo), un aspecto de su pensamiento crítico y de su vinculación a la tradición angloamericana que estudiaremos con más detenimiento en la segunda parte de este estudio. En el ya citado prólogo dedicado al romántico español, el autor de *Retrato del artista en 1956*, tras afirmar que *el mérito mayor de Espronceda consiste en haber comprendido en seguida que el romanticismo, antes que una moda, representaba un cambio fundamental en la concepción del poema*, acaba por concluir que *Guste o no guste –y acaso irá gustando más según pierdan vigencia los supuestos estéticos que, de modo más o menos explícito, han informado la poesía y la crítica de poesía española durante los últimos cuarenta años-, Espronceda es en nuestra lengua el primer poeta moderno* (Gil de Biedma, 1994: 297-298). En definitiva, como acertó a decir nuestro poeta al señalar el mérito de la poesía esproncediana, el incipiente romanticismo español tenía una clara filiación con el romanticismo inglés que influyó profundamente en la obra posterior de los exiliados españoles en Londres, siendo muy clara en este sentido la impronta byroniana en obras como *El moro expósito*²³ del Duque de Rivas o “La canción del pirata” de Espronceda.

²² La estancia de éste en Londres, junto a otros exiliados españoles como Antonio Alcalá Galiano y José Joaquín de Moura, y su entrada en contacto con la tradición literaria inglesa, había de suponer un impulso definitivo para el romanticismo español.

²³ Libro cuyo prólogo a cargo de Alcalá Galiano ha sido considerado por muchos como el manifiesto del romanticismo español.

Con algún que otro destello alemán en el caso de Ortega y Gasset, y el europeísmo literario de Unamuno,²⁴ de quien nuestro poeta diría que *paradójicamente, fue en ese terreno un europeizador y, habida cuenta del retraso y la precariedad con que arraiga en España la tradición moderna, nuestro primer gran pensador, escritor y poeta romántico, todo en una pieza* (Gil de Biedma, 1994: 350),²⁵ hasta las primeras décadas del siglo veinte, la cultura literaria en España fue notablemente afrancesada,²⁶ máxime en la época de los simbolistas y los modernistas y ejemplificada como nadie por un francófilo tan notable como Antonio Machado. Por otra parte, la estela eliotiana de la poesía de Juan Ramón Jiménez, específicamente en un poema titulado “Espacio”, procedente de *La estación total*, ha sido ampliamente comentada²⁷ por Barón Palma en su excelente estudio de la influencia de Eliot en la poesía española contemporánea. Asimismo, con la presentación en sociedad de la generación del 27,²⁸ se emprende una revisión de la tradición foránea que llevará a poetas como Lorca a reivindicar la obra de Walt Whitman e incluso la de T.S. Eliot, especialmente en el caso de *El Poeta en Nueva York*, libro que, a nuestro juicio, guarda una notable relación temática y hasta

²⁴ El caso de Unamuno es muy llamativo, ya que también se interesó vivamente por el romanticismo inglés y, en este sentido, ha sido considerado no sin razón como un anglófilo conspicuo dentro de la historia de la literatura española. El interés del bilbaíno por la obra de Coleridge se reflejaría en su traducción de un poema del autor inglés, “Reflexiones al tener que dejar un lugar de retiro”.

²⁵ También señalaría nuestro poeta de este *español profesional que lo que verdaderamente distingue al noventayochista por excelencia [...] no es ni su dolor de España ni su antimodernismo, sino su viva y personal asimilación de la problemática humana, intelectual y literaria iniciada por los grandes románticos nórdicos* (Gil de Biedma, 1994: 350).

²⁶ El poeta barcelonés hablaría de *esa otra generación legendaria, la del noventa y ocho, nada más compuesta por cinco o seis [...] inconmensurables robinsones hispánicos, acantilados en un océano delicuescente, afrancesado y modernista* (Gil de Biedma, 1994: 327).

²⁷ De la primera parte de *Espacio*, “Sucesión”, señala Barón Palma: *es precisamente “Burnt Norton” –un poema de estética neoclásica- quien actúa de estímulo para la creación de “Sucesión” –un poema de corte experimental [...] No sólo de estímulo: muchas imágenes del poema inglés reaparecen en el poema español, y la meditación sobre el tiempo y sobre la capacidad humana para trascenderlo –eje de Burnt Norton- es también elemento central en “Sucesión”* (Barón Palma: 1996: 24).

²⁸ En el momento de su designación como tal, la generación de 1927 se interesaba por la literatura en lengua inglesa de modo más bien indirecto, ya que las forzosas estancias angloamericanas de algunos de sus miembros que les llevarían a profundizar en esta cultura aún no se habían producido, con la excepción de Pedro Salinas, quien ya había trabajado como lector de español en Cambridge entre 1922-23.

estilística con *La Tierra Baldía*.²⁹ Por otra parte, el interés de Pedro Salinas por la obra del poeta angloamericano se produciría sobre todo durante los años de exilio en los Estados Unidos, y dicho interés, reflejado en la correspondencia publicada entre el poeta sevillano y Jorge Guillén (quien también demostraría en esta correspondencia el aprecio que sentía por la obra crítica eliotiana), se centraba fundamentalmente en los textos críticos del autor de *Función de la poesía y función de la crítica* y no tuvo una repercusión especialmente destacable en su poesía, al menos en el plano intertextual en el cual la huella eliotiana no se aprecia tan vivamente como en los versos de Cernuda y Gil de Biedma. A nuestro juicio, pese al incipiente interés por la poesía eliotiana por parte de la generación del 27, antes del exilio británico del poeta sevillano y el profundo conocimiento de la tradición poética inglesa que supuso esa dura experiencia vital, el eliotismo español no dejaba de ser principalmente fruto de unos conocimientos algo superficiales y mediados por la traducción, y la valoración de la obra de *La Tierra Baldía* se basaba por lo general en la recepción de opiniones recibidas y ya canonizadas.

Así, hechas las matizaciones debidas en los casos de algunos poetas de la generación del 27, habrá que señalar que, sin duda, el eliotista más destacado de esa generación y el antecedente más notable de nuestro poeta en el eliotismo español fue, en efecto, Luis Cernuda, autor de *La desolación de la Quimera*, título cuya vertiente intertextual, inspirada en unos versos de “Burnt Norton” de Eliot (*the crying shadow*

²⁹ Hablando de Nueva York, el poeta granadino dijo: *Nadie se puede dar una cuenta exacta de lo que es una multitud neoyorquina, bueno, Walt Whitman, que la buscaba en sus soledades, y lo sabe T.S. Eliot que lo estruja como un limón, para extraer ratas heridas, sombreros mojados y sombras fluviales* (García Lorca, 1986: 939). A nuestro juicio, la relación entre *El Poeta en Nueva York* y *La Tierra Baldía* (que el poeta granadino leyó en la traducción de su amigo Ángel Flores durante su estancia en la ciudad norteamericana) todavía no ha sido estudiado con la profundidad que merece. Rafael Martínez Nadal ha relatado una curiosa anécdota acontecida en un paseo por Londres junto a Luis Cernuda en 1940: *Sentía él por entonces particular devoción por Keats, y una más o menos secreta admiración por T.S. Eliot que luego veremos la transformación que sufriría. Yo reaccionaba ya contra lo que me parecía excesiva admiración por el autor de los Four Quartets: “en cualquiera*

in the funeral dance, / The loud lament of the disconsolate chimera),³⁰ también serviría como último homenaje al escritor sevillano en un poema que Gil de Biedma llamaría “Después de la noticia de su muerte”:

*Su poesía, con la edad haciéndose
más hermosa, más seca:
mi pena resumida en un título de un libro:
Desolación de la Quimera*

Precisamente fue el autor de *La realidad y el deseo* una de las referencias claves en *la gradual asimilación de la tradición poética inglesa* por parte de Gil de Biedma, para apropiarnos de una frase que el poeta barcelonés le dedicó a la trayectoria literaria del propio Cernuda, y el eliotismo del poeta sevillano sería señalado insistentemente por nuestro poeta en los tres ensayos suyos que versan sobre la obra cernudiana. Así, el poeta de *Moralidades* apunta *el estímulo germinal que Journey of the Magi, de Eliot, quizá supiese para La adoración de los Magos – sobre todo en su sección tercera* (Gil de Biedma, 1994: 346), y apenas puede hablar de Cernuda sin evocar la tradición inglesa y, en especial la obra de Eliot. 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 ejerció una notable influencia entre algunos de los poetas de la promoción de los 50, y, de manera muy especial en Gil de Biedma y Valente.³¹ De la simbiosis literaria entre la poesía y la crítica de nuestro poeta y las de Eliot (fruto de un conocimiento profundo de la obra del poeta angloamericano y fiel reflejo de lo que él mismo había

de los poemas de Poeta en Nueva York está todo el Waste Land y mucho más”. Luis sonreía a mi intencionada exageración (Martínez Nadal, 1983: 88).

³⁰ *La sombra que grita en la danza funeral, / el ruidoso lamento de la quimera desconsolada.*

percibido en los versos de Cernuda), hablaremos más adelante, ya que, como hemos señalado en nuestra introducción, el poeta de *Moralidades* fue un lector extraordinariamente atento (un *lector excepcional*,³² según la definición ofrecida por Eliot en su *Función de la poesía y función de la crítica*) tanto de la poesía del sevillano como del poeta de Saint Louis, y poseía una clara conciencia de los eliotismos presentes en la poesía de éste último y de las huellas eliotianas de los elementos cernudianos que la crítica señalaba en sus propios versos, como hemos visto en nuestra introducción.

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, y el “ejemplo de Luis Cernuda”, para citar el título de un ensayo de 1962 dedicado al poeta sevillano, informaría de manera notable el eliotismo del autor de *Poemas Póstumos*, quien tenía la conciencia de estar siguiendo los pasos de un compatriota que temperamental y artísticamente había descubierto en la poesía inglesa algo esencialmente afín a su propia sensibilidad:

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 (Gil de Biedma, 1994: 347-348).

³¹ En su último ensayo sobre Luis Cernuda, “Como en sí mismo, en fin”, el poeta barcelonés habla de la admiración por la tradición poética inglesa en Valente y en mí (Gil de Biedma, 1994: 345).

³² A juicio del poeta angloamericano, *sólo el lector excepcional llega en el transcurso del tiempo a clasificar y comparar sus experiencias, a considerar cada una a la luz de las demás y, según van multiplicándose, a comprender cada una más profundamente. El goce se profundiza en apreciación, que añade una fruición intelectual a la originaria intensidad del sentimiento* (Eliot, 1999: 47).

Sin duda, T.S. Eliot se ha convertido en el poeta angloamericano más conocido y más extensamente citado en el mundo de la poesía española³³ y su influencia no sólo abarca la promoción poética de los años 50 y los *novísimos*, con cuyos exponentes su nombre ha sido más frecuentemente asociado, sino que también ha dejado su impronta a lo largo del siglo veinte. Las obras de Dámaso Alonso, cuyo *Hijos de la ira* presenta ciertas afinidades con la visión apocalíptica trazada por Eliot en *La Tierra Baldía*, y de José Antonio Muñoz Rojas, hondamente impresionado por la vertiente religiosa de la obra de Eliot, representan dos ejemplos destacados de este legado en el panorama de la poesía española de los años de la posguerra, y ambos autores serían entre los primeros en traducir los versos del poeta angloamericano al español. Si fueron el tono apocalíptico de *La Tierra Baldía* o el autodesprecio de “La canción de amor de J.Alfred Prufrock” los aspectos de la poesía eliotiana que se reflejarían en la obra del madrileño, el poeta andaluz, por su parte, ha escrito unos poemas muy cercanos a la espiritualidad del poeta de los *Cuatro Cuartetos* y no se ha recatado en sus elogios hacia la poesía del autor angloamericano, insistiendo en su ensayo “Humillación y maestría en los poemas recientes de T.S. Eliot” en la importancia de la poesía eliotiana dentro de la tradición europea:

*De ecos de lo mejor de Europa está llena la poesía de Eliot, desde Dante a San Juan de la Cruz; poesía de ecos, voz que recoge y amplía los ecos clásicos de la poesía europea, de esta cristiana e inextinguible Europa.*³⁴

³³ Según Emilio Barón Palma, la notoriedad de Eliot en el mundo de la poesía española está fuera de toda duda: *¿Es Eliot un autor conocido entre nosotros? La respuesta es ociosa, sin duda. Dentro del reducido ámbito en que circula la poesía, no creo que haya autor que ignore su nombre, aunque no lo haya leído, o sólo lo haya leído en traducción* (Barón Palma, 1996:11).

³⁴ El artículo en cuestión, publicado por primera vez en *Arbor* en 1950, reapareció en la colección titulada *Ensayos Anglo-Andaluces*, Pre-Textos, Valencia, 1996.

Por último, al igual que en el caso del eliotismo de los poetas de los años 50, debido en gran medida a su vocación cosmopolita, como hemos visto en el capítulo anterior, la adhesión a la poesía de Eliot por parte de las últimas generaciones de poetas españoles se ha caracterizado por su asimilación de la ironía postmoderna y su integración lúdica de la intertextualidad. A nuestro juicio, estas cualidades eliotianas les han llegado fuertemente condicionadas y ensalzadas por sus asociaciones gilbiedmanas, y la maestría del poeta barcelonés sobre estos poetas se haría patente en su adopción del eliotismo como referencia hegemónica en su poesía. En este sentido cabe destacar, entre muchos otros nombres propios, el eliotismo que podemos encontrar en la obra de poetas contemporáneos como Fernando Ortiz,³⁵ cuyo *Personae* de 1981 termina con una “Nota” que consiste en un diálogo entre el poeta español y Eliot, y Jon Juaristi,³⁶ traductor al euskera de la obra del poeta de Saint Louis y autor asimismo de títulos con tantas resonancias eliotianas como “Il miglior fabbro” o “Upanishad”. Para concluir, creemos conveniente señalar que éste no pretende ser un análisis exhaustivo del eliotismo español, tarea iniciada por Barón Palma en su ya citado estudio de 1996, sino un intento de establecer el trasfondo histórico de la cuestión en cuanto a los antecedentes ilustres de Gil de Biedma y constatar algunos indicios, forzosamente breves, de la profunda influencia del poeta barcelonés en la recepción de la obra de Eliot en la España de las últimas décadas, un fenómeno retratado con humor y la debida ironía intertextual por uno de sus máximos exponentes, Jon Juaristi, en un divertido pastiche gilbiedmano titulado “Intento formular mi experiencia de la poesía civil”, poema que resume

³⁵ Fernando Ortiz también es autor de un muy interesante artículo de 1985 titulado “T.S. Eliot en Cernuda” que cumple de forma notable con el objetivo ya fijado por nuestro poeta (Ortiz, 1985).

³⁶ Juaristi, cuya poesía tiene tantos puntos en común con la de Gil de Biedma, también ha señalado su admiración por la poesía de Philip Larkin, poeta inglés quien, a nuestro juicio, presenta muchas similitudes de tono y sensibilidad con el poeta barcelonés.

perfectamente la naturaleza del eliotismo español, abanderado por Cernuda y Gil de Biedma:

*El síndrome de Prufrock – un malsano
sentimiento de ocaso y agonía –
el mundo me teñía
de un fastuoso color crepuscular.*

CAPÍTULO 3

AMISTADES PROVECHOSAS: EL GRUPO DE BARCELONA

*Of what shall a man be
proud if he is not proud of his friends?*³⁷

Robert Louis Stevenson

En este estudio del eliotismo de Jaime Gil de Biedma, consideramos que merece una atención especial la colaboración activa en la evolución de su anglofilia literaria que tuvieron algunos de sus amigos barceloneses.³⁸ Serían muy numerosas las dedicatorias a estos amigos y, entre ellas, resulta especialmente interesante por su sencillez y elocuencia la que inicia *Cántico*, el estudio del mundo y la poesía de Jorge Guillén, que dice lo siguiente: *A Gabriel Ferrater y Jaime Salinas con quienes da gusto hablar*. Del intenso cruce de relaciones humanas y literarias que ha sido retratado tan minuciosamente por Carme Riera en su libro *La Escuela de Barcelona*, cabe destacar algunas amistades fundamentales para entender la trayectoria literaria del poeta de *Moralidades*: Jaime Salinas, de quien nos cuenta, en su mezcla particular de inglés y español, que *Jaime siente la pasión redentora de los anglosajones and a deep concern for his friends* (Gil de Biedma, 1991: 124), Carlos

³⁷ Esta frase de Stevenson, citada por Gil de Biedma como respuesta a una pregunta de Federico Campbell sobre la importancia de la amistad (Campbell: 1971: 257), formula la siguiente interrogación: ¿de qué puede estar orgulloso un hombre si no es de sus amigos?

³⁸ El grupo de escritores de Barcelona tenía una viva conciencia de su mayor cosmopolitismo frente a sus coetáneos de Madrid, una conciencia reflejada en la línea editorial de la revista *Laye*. Nuestro poeta también sentía cierta falta de comprensión hacia los ambientes intelectuales de Madrid, una actitud que, curiosamente, personalizaría en la figura de Vicente Gaos, el primer traductor español de los *Cuatro Cuartetos* de Eliot. Así, en su diario de 1956, en el transcurso de su ya citada entrevista con José Luis Cano, el poeta barcelonés también relata su encuentro con Vicente Gaos: *Mientras estoy allí llega Vicente Gaos, regresado de Norteamérica. Me voy al poco rato. A estos escritores de*

Barral (quien, además de ser un íntimo amigo y su valedor inicial en las tertulias literarias de la Barcelona de los años 50, fue editor suyo e instigador de variadas lecturas y algún que otro proyecto de traducción,³⁹ de los cuales el que más nos interesa aquí es la traducción de *Función de la poesía y función de la crítica* que nuestro poeta llevó a cabo para Seix-Barral en 1955) y los hermanos Ferrater, Juan y Gabriel, aunque de manera muy especial éste último (*un vicioso de la literatura conversada, igual que yo*, como señalaría nuestro poeta en un ensayo titulado “La imitación como mediación, o de mi Edad Media” y subtulado *Sobre Gabriel Ferrater y algunos poemas míos, a propósito de poesía medieval*), que apareció en la vida del poeta barcelonés en el momento de su *progresiva vinculación a la tradición literaria anglosajona*, su interés por los románticos ingleses, y su lectura de *The Poetry of Experience* de Robert Langbaum.

La importancia de la amistad literaria, no es, desde luego, un fenómeno exclusivo al grupo de Barcelona y nuestro poeta era muy consciente de la enorme contribución de Ezra Pound a la evolución de la obra de su amigo T.S. Eliot. Como es sabido, durante el proceso de la redacción definitiva de *La Tierra Baldía*, los dos poetas norteamericanos colaboraron de forma muy estrecha (previamente, Pound había facilitado la publicación de los primeros poemas del poeta de Saint Louis) y es muy conocida la intervención de Pound en la versión definitiva del poema (de ahí la famosa dedicatoria a *il miglior fabbro*). Por otra parte, no es menos cierto que Eliot ayudó mucho a su amigo Pound en la elaboración de los primeros *Cantos*, y también le dedicaría un estudio titulado “Ezra Pound: His Metric and his Poetry” para

Madrid nunca sé qué decirles y rara vez me interesa lo que dicen ellos. El resultado es desastroso: en cuanto no puedo poner un interés personal en el diálogo, dejo de existir (Gil de Biedma, 1991: 132).

³⁹ En 1969, por encargo de Seix Barral, Gil de Biedma también tradujo el *Adiós a Berlín* de Christopher Isherwood y, en 1983, juntos realizarían una versión española de *La vida de Eduardo II de Inglaterra* de Christopher Marlowe/Bertolt Brecht para el Centro Dramático Nacional en Madrid.

coincidir con la aparición de *Lustra*. Los paralelismos entre esta relación y la que Gil de Biedma mantendría con algunos de sus compañeros de Barcelona nos parecen muy llamativos, y nuestro poeta tenía una viva conciencia de la importancia de la colaboración amistosa entre poetas, como veremos en la segunda parte de este estudio en la cual nos ocuparemos de la visión gilbiedmana de la obra de Pound en el contexto de la de Eliot. A continuación, pues, nos proponemos un análisis de la importancia de estas amistades y colaboraciones literarias a la luz del precedente eliotiano, y su peso en la anglofilia literaria y el eliotismo del autor de *El pie de letra*, quien había valorado así la importancia de la colaboración entre los dos amigos norteamericanos afincados en el Londres de entreguerras:

Además de una extraordinaria competencia como connoisseur de poemas, Pound poseía el don raro y generosísimo que un escritor más agradece en otro: el don de interesarse por el trabajo de los demás, en un empeño apasionado y desinteresado de que sus obras sean todo lo buenas que él cree que pueden ser (Gil de Biedma, 1994: 302).

Jaime Salinas llegó a Barcelona en 1955 para trabajar en la editorial de Seix-Barral y dio lugar a cierta confusión inicial sobre su identidad -Carlos Barral nos dice que *reparé muy poco en aquel ayudante norteamericano, creí entonces, de apellido español* (Barral, 1978: 128)- hasta el esclarecimiento de su condición de hijo de Pedro Salinas. La empatía que surgió entre Gil de Biedma y Jaime Salinas era previsible ya que, como aduce Carme Riera, no faltaban motivos para ella: *Posiblemente es con Jaime Gil de Biedma con quien mejor congenia Salinas. Ambos unen a una sólida cultura anglosajona el conocimiento de la literatura castellana y un pósito sedimentado gracias a los contactos con la inteligentzia republicana* (Riera, 1988: 67). En el diario de 1956, el nombre de Jaime Salinas es uno de los que

Se trataba de una versión española de la adaptación brechtiana de la tragedia del malogrado dramaturgo inglés.

más se prodigan, y en sus páginas encontramos una interesante y divertida anécdota acerca de la ambivalencia cultural de Salinas y su condición de ser híbrido, entre dos aguas culturales al ser un anglosajón españolizado de manera inconclusa, o quizás un español caracterizado por manías inequívocamente anglosajonas. Así, al citar la opinión de Salinas acerca de las protestas estudiantiles que surgieron en febrero de 1956 a raíz de la supresión gubernamental del Congreso de Jóvenes Escritores (*Yo soy de la opinión que lo de Madrid no tendrá repercusiones, que quedará como un incidente aislado. Nos hundiremos en el chauvinisme de cromo histórico y sonarán de nuevo los platillos de las glorias nacionales* había escrito Salinas en una carta dirigida a su amigo y reproducida en el diario de 1956 de nuestro poeta), Gil de Biedma se refiere con afecto e ironía a las contradicciones culturales inherentes al *pobre Jaime*, demostrando por enésima vez su especial olfato por cualquier punto de roce o de encuentro entre las culturas española y anglosajona:

La progresiva indigenización de Jaime. Creo que es la primera vez que le oigo hablar de estas cuestiones en primera persona del plural. Y en la carta se percibe, si no un aroma de Carpetovetonia, un tono bastante menos anglosajón. ¡Pobre Jaime, a punto de ser devorado por nosotros! (Gil de Biedma, 1991: 40).

Carlos Barral, pese a reconocer su anglofobia juvenil e indicar su mayor proclividad hacia las letras francesas o alemanas -*Antonio* (Senillosa) y *yo éramos furiosamente profranceses y anglófobos, pero en mí apuntaba una subsidiaria debilidad por el mundo germánico* (Barral, 1978: 184)-, llegaría a ser uno de los amigos más íntimos de Gil de Biedma y su amistad sería, sin duda, una de las más significativas en el desarrollo literario de nuestro poeta. De los primeros pasos de este último en el mundillo literario de Barcelona y del apoyo que le brindó Barral,

nos ha hablado el poeta de *Metropolitano* en unas memorias en las cuales recuerda que a los pocos días de conocerse los dos ya intercambiaban poemas. Como hemos señalado, la importancia que tenían para estos amigos las lecturas y las críticas de la obra inédita de los compañeros del grupo -en el caso de nuestro poeta, las opiniones que más pesaban eran las de Salinas, Barral y los hermanos Ferrater- tiene, como hemos visto, un precedente muy directo en la colaboración que existió entre Eliot y Pound, una similitud que seguramente no pasaría desapercibida por los eliotistas y bibliófilos más consumados del grupo como los hermanos Ferrater y Gil de Biedma, quien, en el momento de conocer a Barral llevaba escasamente un año escribiendo poesía. Así nuestro poeta se sumó a la tónica habitual del grupo y, según Barral, *obligado a hablar de literatura todo el tiempo, no le quedaba otro remedio que escribir* (Barral, 1978:211).

En definitiva, sin ser el anglófilo más notorio del grupo (el propio Barral reconocía que su temprano afrancesamiento dio paso a una germanofilia literaria en toda regla, un proceso que se refleja en las traducciones que llevó a cabo, siendo la más conocida la de Rilke) la impronta de Eliot era tan notable en el grupo de Barcelona que éste difícilmente podía sustraerse a ella y Barral (al igual que José Agustín Goytisolo) inició su primer libro de poesía, *Metropolitano*, con una cita de Eliot (*Un lugar desafecto* remite directamente a *Here is a place of disaffection*, verso procedente de “Burnt Norton” que Gil de Biedma identificaría en seguida como una alusión eliotiana en su artículo titulado “Metropolitano: la visión poética de Carlos Barral”) y otro poema del mismo libro, “Entre tiempos”, está encabezado por una cita en inglés también procedente de los *Cuatro Cuartetos*, esta vez del segundo de los cuartetos, “East Coker” (*or as when an underground train, in the tube, stops too*

long between stations),⁴⁰ sugiriendo, sin duda, la influencia de nuestro poeta que tan devoto era por entonces de ese libro eliotiano.

Otro de los nombres propios más citados en el diario de 1956 es el de Juan Ferraté (quien ya por entonces había modificado su apellido), cuya importancia en el desarrollo del eliotismo de Gil de Biedma fue notable y quedó reflejada tanto en los diarios como en los textos críticos del autor de *El pie de la letra*. Asimismo, Juan Ferraté fue autor de una traducción catalana de *La Tierra Baldía*, aparecida por primera vez en las páginas de la revista *Laye* como un estudio en lengua catalana de dicha obra titulado *Lectura de "La terra gastada" de T.S. Eliot* que Gil de Biedma estimaba la mejor obra sobre el poeta publicado en España, asegurando en su ensayo "Four Quartets" que *nada conozco en castellano comparable al trabajo de Joan Ferraté en Lectura de "La terra gastada" de T.S. Eliot* (Gil de Biedma, 1994: 356). La vinculación de Juan Ferraté con la obra del poeta angloamericano era tal que en la tertulia que se mantenía en casa de Jaime Salinas, su mera presencia se asociaba con las lecturas de *La Tierra Baldía* y su análisis posterior. Según Carme Riera, en esta tertulia (que se celebró desde la primavera de 1956 hasta 1959), *Se comenta The Waste Land de T.S. Eliot, si está presente Juan Ferraté(r)*(Riera, 1988:107), una afirmación confirmada por los diarios de un Gil de Biedma convaleciente, que refleja así las visitas de Juan Ferraté, *Luego Juan Ferraté con la antología de Untermeyer: leemos en voz alta y comentamos The Waste Land* (Gil de Biedma, 1991: 199).

Por miedo a las represalias políticas como consecuencia de su participación en el ya mencionado Congreso de Jóvenes Escritores de 1956, cuando empezaron a producirse las primeras detenciones de los implicados en el suceso, Juan Ferraté decide quedarse un tiempo prudencial en los Estados Unidos, donde le sorprendieron

⁴⁰ *o como, cuando un Metro, en el túnel, se detiene demasiado entre dos estaciones* Todas las traducciones españolas de la poesía de Eliot citadas en este estudio son de José María Valverde salvo

las primeras noticias de las medidas represivas del gobierno ante la supuesta revuelta estudiantil. Aquél sería tan sólo el primer episodio de un largo periplo por el mundo anglosajón por parte de Juan Ferraté, quien siempre se mantuvo en contacto⁴¹ con Gil de Biedma a quien le unía una amistad personal y literaria sólidamente fundada en un común aprecio por la poesía inglesa y en concreto, por Eliot y Auden. En un artículo titulado “A favor de Jaime Gil de Biedma”, su muy personal contribución al número de *Litoral* que homenajó al poeta barcelonés en 1986 (aunque el artículo data de 1969), Juan Ferraté concluye el análisis cálido y personal de la poesía de su amigo con una alusión al *maestro Auden* que muy bien podía resumir su amistad y la filosofía personal y poética de los primeros años del grupo barcelonés:

*Art, if it doesn't start there, at least ends,
Whether aesthetics like the thought or not,
In an attempt to entertain our friends.*⁴²

Por su parte, el hermano de Juan, Gabriel, una figura tan atormentada como brillante, ejerció una enorme y reconocida influencia en las lecturas de Gil de Biedma, estableciéndose así una complicidad literaria y una amistad personal (definidas por Gabriel Ferrater, con la anglofilia común a los dos, como su relación de *fellow conspirators*) que el propio poeta no dudaría en reconocer como fundamentales. Como el autor de *El pie de la letra* aseguraría en 1985 en su ya citado ensayo titulado “La imitación como mediación, o de mi Edad Media”, *con nadie he hablado y he reflexionado sobre poesía tan interminablemente, tan vivazmente y tan*

que se indique lo contrario.

⁴¹ Como testimonio de su amistad epistolar, en 1994 fue publicada por primera vez una recopilación de sus cartas (junto a dos artículos de Juan Ferraté dedicados a nuestro poeta) que abarcan el período desde 1957 hasta 1988. Véase Ferraté, 1994

⁴² *El arte, si no comienza allí, al menos acaba, / guste o no a la estética, / en un intento de entretener a nuestros amigos.* La traducción es mía, A.W.

productivamente como con Gabriel Ferrater (Gil de Biedma, 1994:272). Junto a su hermano Juan y Jaime Salinas, Gabriel Ferrater fue uno de los grandes amigos anglófilos del grupo barcelonés y, al ser algunos años mayor que el resto de sus compañeros, gozaba de cierta autoridad intelectual en cuanto a la progresiva asimilación de la literatura extranjera por parte de este grupo.⁴³ En el ya citado ensayo que servía también de homenaje a su amigo, nuestro poeta dedicaría el siguiente elogio a su amigo: *Ferrater tenía ocho años más que yo, lo había leído casi todo en casi todas las lenguas europeas y era el lector más inteligente que yo haya conocido en mi vida* (Gil de Biedma, 1994: 271). Por otra parte, en una carta a Gabriel Ferrater escrita en Manila en 1956 (una carta plagada de otras referencias irónicas y llenas de complicidad a figuras literarias del mundo anglófono como Edith Sitwell y Henry Fielding), tras alegar su ignorancia de la poesía de A.O.Barnabooth⁴⁴ que su amigo elogiaba con entusiasmo (como buen eliotiano, nuestro poeta sólo recuerda *una mención elogiosa precisamente de Eliot, me parece que en su ensayo sobre Baudelaire*),⁴⁵ Gil de Biedma ofrece sus impresiones de los poemas recomendados por su amigo con una referencia al nexo común de la poesía de Eliot: *Eliot lo entendió: los Preludes son en sintaxis y en ritmo más ceñidos y musculosos que el Prufrock* (Gil de Biedma, 1991:152). De los inicios de esta fructífera amistad entre los dos e incluso de una cierta tutela literaria ejercida por parte de Gabriel Ferrater y asumida por Gil de Biedma nos ha hablado Carme Riera, destacando también la anglofilia común a ambos escritores:

⁴³ Véase Riera, 2000:136-137 para más información sobre la impresión y la “envidia” que el cosmopolitismo temprano de Gabriel Ferrater despertaban en los demás, sobre todo con respecto a su conocimiento de la obra y la figura de Jean Paul Sartre.

⁴⁴ En realidad, se trata del seudónimo de Valery Larbaud y la obra en cuestión era su diario en verso.

⁴⁵ En efecto, en su ensayo sobre Baudelaire, el poeta angloamericano se había referido a la deuda de la poesía francesa con los poemas de A.O. Barnabooth de Valery Larbaud (Eliot, 1972: 428).

Pero va a ser Gabriel Ferrater no sólo el sparring perfecto, como indica Barral, sino también uno de los mejores amigos de Jaime Gil y poéticamente, además, el más afín a su obra [...] Les une, aparte de la inteligencia y la brillantez, el interés por la cultura anglosajona, concretamente por Eliot, al que Ferrater ha tenido acceso antes que Jaime Gil, como se observa en sus artículos de Laye [...] Sus afinidades literarias se centran, a nuestro juicio, en su común admiración por la literatura anglosajona, por los poetas treintinos y, en general, por la lírica y la labor crítica de Eliot y Auden, por quienes ambos están muy influidos (Riera, 1988: 59-60).

Ambos poetas dejaron un testimonio literario en inglés de su extraordinaria compenetración literaria, de su *thick-as-thievish complicity*⁴⁶ como diría Gil de Biedma en el ya citado ensayo homenaje a Gabriel Ferrater, dedicándose sendos poemas en inglés: por parte de nuestro poeta una composición titulada “A Gabriel Ferrater”, escrita en inglés (según su autor *para diversión mía y del destinatario*)⁴⁷ en forma de dedicatoria de una edición de *Moralidades*; y, por parte del poeta de lengua catalana, un poema inglés escrito en 1966 para dedicarle a Gil de Biedma su *Teoría dels cossos*. La huella de Gabriel Ferrater no sólo se limita a los diarios del poeta de *Moralidades*, sino que en su obra poética encontramos una deuda expresa de gratitud con el autor de *Da nuces pueris*, junto a algún que otro reproche que por lo que consideraba el desperdicio del talento de su amigo (*Trabajos de seducción perdidos fue tu vida* nos dice en “A través del espejo”,⁴⁸ con un eco inequívocamente shakespeariano). Quizá la expresión más extraordinaria de esta amistad y de su cimentación en una pasión común por la literatura anglosajona es el ya citado poema inglés titulado “A Gabriel Ferrater”. El poema se incluyó en la segunda edición de *Las personas del verbo* y, pese a la modestia autodescalificadora de su autor quien

⁴⁶ Esta frase inglesa hace referencia a la complicidad que supuestamente ha de existir entre ladrones.

⁴⁷ Nota a la segunda edición de *Las personas del verbo*, 1982:179

afirma que el texto ha sido rescatado *en la vertiente de la indulgencia*, el poema revela un nada desdeñable oído poético para la lengua inglesa en su muy lograda precisión métrica y su dominio del registro demótico y propiamente literario, imbuido de un tono entre nostálgico e irónico que concuerda perfectamente con lo que esperamos del autor de *Poemas Póstumos*. Puesto que se trata de un autor cuyas estancias vitales en ámbitos anglófonos⁴⁹ por entonces se limitaban a unos meses en Oxford y el uso intermitente de la lengua inglesa en Filipinas, también revela una considerable familiaridad con los ritmos y los registros de la lengua inglesa y una notable facilidad para su asimilación y su puesta en práctica en sus propios versos.⁵⁰ Al margen de conjeturas acerca de la competencia lingüística de nuestro poeta, pensamos que tal facilidad forzosamente ha de atribuirse a numerosas y profundas lecturas en dicha lengua, lecturas centradas a partir de 1953 en la obra de Eliot y, de manera notable, los *Cuatro Cuartetos*, que, como sabemos, Gil de Biedma reconocía haber llegado a saberse de memoria.

Como no podía ser menos en un poeta que en algunos lectores ha suscitado la impresión de estar ante un poeta angloamericano en traducción española (Nolan, 1996), la impresión inicial que el lector bilingüe se lleva del poema es de que se trata de una traducción libre de un poeta español. El origen español del poema no sólo no se oculta, sino que allí precisamente radica su condición de broma privada (que no

⁴⁸ Poema cuyo título no sólo remite a la famosa novela de Lewis Carrol –como reconoció el poeta barcelonés– sino a un poema de Auden titulado “Through the Looking Glass”

⁴⁹ Como señaló nuestro poeta en la sobrecubierta de la primera edición de *Las personas del verbo* (1975), *Nací en Barcelona en 1929 y aquí he residido casi siempre [...] Mi empleo me ha llevado a vivir largas temporadas en Manila, ciudad que adoro y que me resulta bastante menos exótica que Sevilla, porque la entiendo mejor*. Esta opinión habría cambiado en la edición de 1982 en la cual aseguraba que *Manila ya me aburre y en cambio me fascinó Sevilla, por primera vez descubierta en noviembre de 1976, después de haber estado en ella cuantísimas veces*.

⁵⁰ En una entrevista de 1982 con J. Batlló, al contestar una pregunta acerca de la ironía de sus versos (un intento de *asumir una distancia* diría Gil de Biedma), el poeta barcelonés declaraba: *ten en cuenta que yo pienso en inglés* (Batlló, 1982: 58). La exageración nos parece evidente, aunque también claramente intencionada e ilustrativa de la autoimagen anglófila de Gil de Biedma y de su temperamento inglés.

privativa) entre Gil de Biedma y Gabriel Ferrater, una broma que evoca recuerdos de una noche regada por cantidades liberales de Chinchón y amenizada por las canciones de Judy Garland, patrona indiscutible de los gays anglosajones por entonces y hoy en día. Como testimonio de la enorme complicidad literaria entre los dos amigos y su veneración común por la poesía inglesa, este legado poético del autor de *Moralidades*, lejos de parecer una mera curiosidad bibliográfica, constituye por sí sólo una de las manifestaciones más importantes de la anglofilia literaria del poeta de *Moralidades* y el reconocimiento del papel que tuvo en ella una figura tan afín a él en lo literario como Gabriel Ferrater. Así, entre evocaciones de aquella noche de música y copas, nuestro poeta concluye por invocar su poesía y su amistad:

*Let them now do the talking, those sons-of-what-we-spoke, -
Your poems and my poems, our old own private joke.*⁵¹

En uno de los apartados más conmovedores de su diario de 1956, Gil de Biedma analiza con una lucidez tremenda la compleja personalidad de su amigo quien le ha comunicado su intención de vender su biblioteca al encontrarse en un terrible callejón sin salida que nuestro poeta analiza de la siguiente manera:

Gabriel vende su biblioteca. Dice que está harto de literatura y que quiere hacer dinero. La decisión debe ser simbólica, supongo: vender sus libros no le va a sacar de mucho apuro. Comprendo que su situación nada tiene de brillante, y que emplee una porción considerable de su tiempo y su energía verbal en distraerse de ella. Treinta y cuatro años, inteligentísimo, poco dinero, pocas posibilidades establecidas de progreso. Conoce los entresijos de la vida práctica con una extrema lucidez, y al mismo tiempo es radicalmente inepto para la vida práctica (Gil de Biedma, 1991: 128).

⁵¹ Ahora que hablen ellos, esos hijos-de-lo-que-hablamos Tus poemas y los míos, nuestra vieja propia broma privada. La traducción es mía, A.W.

A pesar de la enorme empatía que existía entre los dos amigos catalanes, es difícil establecer cualquier paralelo entre este retrato de Gabriel Ferrater y un *empirista racionalista* tan devoto de la sensatez como Gil de Biedma (caracterizado, como dijo Castellet, por su *inteligencia práctica*), aunque el propio poeta de *Compañeros de viaje* insiste en las coincidencias esenciales entre él y su amigo con un juicio demoledor:

Una de esas personas -yo me tengo por otra- que con los mismos defectos pero con menos cualidades, hubiera funcionado mucho mejor (Gil de Biedma, 1991: 128).

El juicio correspondiente de Gabriel Ferrater sobre Gil de Biedma, reproducido algo más tarde en el diario de éste último, también resulta extremadamente lúcido e ilustrativo de su enorme grado de compenetración y coincide con la diagnosis de Castellet acerca del carácter esencialmente racional y analítico del autor de *El pie de la letra*:

Gabriel Ferrater dice que soy un caso de vocación equivocada. Que tengo un temperamento pragmático y un talento analítico, y, por tanto, mayor aptitud para la prosa que para la poesía (Gil de Biedma, 1991: 204).

La opinión de Gabriel Ferrater (a quien, en “A través del espejo”, nuestro poeta reprocharía su *exceso de ser inteligente*) no podía dejar de suscitar en su amigo una serie de reflexiones estimulantes e incluso algo inquietantes que, como era habitual en Gil de Biedma, desembocan en otra referencia a la visión eliotiana de los poetas metafísicos ingleses procedente del ensayo titulado “Baudelaire” que nuestro poeta citaría también, como hemos visto, en su propio estudio del poeta francés, “Emoción y conciencia en Baudelaire”. A nuestro juicio, una lectura mínimamente

cuidadosa de la prosa crítica de del autor de *Retrato del artista en 1956* (quien se definía a sí mismo como *empirista racionalista* al estilo de Locke) tiende a otorgarle la razón a Gabriel Ferrater en lo que concierne a la primera parte de su definición, aunque esto naturalmente no invalida la capacidad poética del autor de *El pie de la letra*, quien respondía así a la “provocación” de su amigo con una duda muy eliotiana acerca del valor permanente de su obra:

He contestado que la prosa se pliega más fácilmente a la expresión de este talento. Por eso mismo, si uno consigue incorporarlo en poemas, el resultado será menos frecuente y más valioso. Me acordaba de lo que dice Eliot a propósito de los poetas metafísicos ingleses: áspero sentido común y alada gracia lírica. Mi argumento es válido, pero la observación de Gabriel me ha dejado mohíno. Si uno consigue... Bien ¿y si no lo consigo? (Gil de Biedma, 1991: 204)

En definitiva, el acercamiento de Gil de Biedma hacia la modernidad literaria, y más concretamente hacia la obra de T.S. Eliot, no se produjo en un vacío cultural o personal y, tanto en su postura frente a sus antecesores en la poesía castellana como en su vocación de cosmopolitismo literario, el poeta de *Moralidades* se vio en todo momento arropado por sus amigos barceloneses, especialmente los cuatro amigos a los que hemos aludido en este capítulo, anglófilos y eliotistas como él. Como hemos visto, en algunos casos, su temprana y duradera relación con la poesía de Eliot (*veneración*, que diría luego) no sólo fue compartida y estimulada por estos amigos, sino que en algunos casos fue iniciada por éstos y, en este sentido, la importancia de los hermanos Ferrater en la orientación de Gil de Biedma hacia la lectura más completa y provechosa del poeta de *La Tierra Baldía* fue fundamental y ha sido bien documentada. En algunos de los mejores poemas del autor barcelonés (pensamos ahora en “Pandémica y Celeste” o “Albada”), se aprecia la tensión entre la

modernidad y la tradición (o mejor dicho la relectura de esta tradición, como en el caso de la visión gilbiedmana de la tradición romántica), una tensión que se resuelve mediante la integración de la tradición y la mitología con la modernidad y lo personal, una integración esencialmente eliotiana (nuestro poeta conocía muy bien las tesis críticas de Eliot acerca de la multiplicidad de voces, mitos y textos en sus propias poemas y sin duda se reconocía en ellas, como veremos con más detenimiento en la segunda parte de este estudio) que sería asimilada en la voz personal e inconfundible de Jaime Gil de Biedma. Esta fusión de lo nuevo y lo añejo, el cosmopolitismo literario y la tradición indígena, sería una característica de la trayectoria de los poetas del grupo barcelonés y, como el autor de *Poemas Póstumos* se encargaría de recordar en su diario, sus poemas y sus dedicatorias, fue fruto de una visión literaria compartida por sus amigos barceloneses. Como ha señalado Francisco Díaz de Castro:

Gil de Biedma abre el camino al estadio de la práctica poética que ha dado en llamarse postmoderna, en el sentido no frívolo del concepto, porque con Gabriel Ferrater y Carlos Barral acierta los objetivos de su ruptura con la tradición anterior, la de la modernidad que los poetas del 27 apuran y liquidan, y tiende una cabeza de puente hacia la tradición en el sentido eliotiano, es decir, leyendo de otra forma a los herederos del romanticismo europeo e incorporando las figuras de Baudelaire, T.S. Eliot, de Auden, entre otros: fraguándose, por lo tanto, su propia tradición (Díaz de Castro, 1996: 61).

A nuestro parecer, aquellos años de tertulias literarias barcelonesas⁵² y aficiones compartidas tuvieron una incidencia muy notable en el desarrollo de la

⁵² En una entrevista de 1971 con Ana María Moix, inédita hasta el año 2002, nuestro poeta insistiría en su visión del mayor cosmopolitismo del mundo cultural de Cataluña frente a Madrid: *El error de las gentes de Madrid radica en creer que para no ser carpetovetónico hay que saber lo que se publica, lo que se lee cada día en Europa. No es así. Para ser europeo no hay que saber lo que se acaba de estrenar en Londres, hay que saber en qué consistía ser escritor en Francia en la época de*

anglofilia literaria de Gil de Biedma, esa querencia estética y a veces hasta ética que se ahondaría de manera extraordinaria con el paso del tiempo. De estos años y estos amigos, el autor de *El pie de la letra* nos dejaría una emotiva constancia en un poema titulado “Amistad a lo largo” que data precisamente del momento más intenso de esa amistad, es decir en torno al año 1959 (Carme Riera ha hablado de ese año como el momento clave para este grupo de poetas al producirse el homenaje a Antonio Machado en Colliure y la publicación de la antología de Castellet, *Veinte años de poesía española*) y ofrece un testimonio elocuente de aquellos tiempos:

*Un destino condujo diestramente
las horas, y brotó la compañía.
Llegaban noches. Al amor de ellas
nosotros encendíamos palabras,
las palabras que luego abandonamos
para subir a más:
empezamos a ser los compañeros
que se conocen
por encima de la voz o de la seña.*

En definitiva, los años de tertulias barcelonesas, las colaboraciones en la revista *Laye*, las primeras publicaciones y las lecturas críticas de la obra de los amigos sentaron las bases de la anglofilia literaria y el eliotismo que, a partir de entonces, nunca abandonaría Gil de Biedma. Él mismo se encargaría de analizar su propia trayectoria de lector y aprendiz de poeta, admirador de la poesía francesa y devoto de la poesía de Jorge Guillén, hasta producirse los primeros compases de su

Rabelais o de Voltaire, en que consistía ser escritor en la Inglaterra de Ben Johnson (sic) o en la de Locke. Eso es lo que los madrileños ignoran: sólo ven la cultura extranjera como actualidad. Los catalanes tenemos conciencia de que ser francés es algo más que escribir obras de actualidad,

estrecha relación con la poesía y la crítica angloamericanas, de la cual hablaremos más detenidamente en el capítulo siguiente de este estudio. Sin embargo, antes de adentrarnos en ese terreno, veamos el conciso e ilustrativo resumen que nuestro poeta ofreció de esa progresión hacia la anglofilia literaria que se expresaría sobre todo en la impronta eliotiana de su obra poética y crítica:

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, a quien no hay que confundir con su homónimo norteamericano, un escritor muy distinto), en Mallarmé y en Valéry. Mi maestro absoluto era Jorge Guillén, el Guillén de las tres primeras ediciones de *Cántico*, con quien yo aprendí el arte de hacer poemas. En los años que siguieron, mi progresiva vinculación a la tradición literaria anglosajona, mi interés por los románticos, la lectura de *The Poetry of Experience*, de Robert Langbaum, y, por supuesto, las vicisitudes de mi vida y de mi tiempo, alteraron considerablemente mis nociones acerca de lo que en poesía convenía hacer (*Gil de Biedma, 1994: 271*).

sabemos que la literatura francesa o la inglesa, o la italiana, es la expresión de unos modos de vivir y de una cierta coherencia, que no es la española, a lo largo de seiscientos años (Moix, 2002: 99).

CAPÍTULO 4

UN TEMPERAMENTO INGLÉS

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.

Jaime Gil de Biedma, 1991: 124

A nuestro juicio, el poeta barcelonés se caracterizaba no sólo por su anglofilia literaria sino también por cierto temperamento inglés⁵³ que le impulsaba a relacionar y contrastar los valores culturales españoles con los que había empezado a comprender durante su estancia en Oxford en 1953. Fue precisamente esta estancia en la ciudad universitaria inglesa el punto de inicio de una anglofilia duradera, y el poeta barcelonés evocaría con nostalgia su vida oxoniense⁵⁴ en un ensayo titulado “Wellington Place”, escrito en 1983 y leído con gran emoción por parte de nuestro poeta como colofón a su conferencia recital de la Residencia de Estudiantes de Madrid en 1988. Su vida de estudiante en Oxford sería también el tema de un poema, “Ampliación de estudios”, en el cual se vislumbran algunas de las claves de su mitología personal en torno a la vida inglesa, de su afán de fidelidad a la experiencia

⁵³ Usamos el término inglés y no británico pues la mitología personal de Gil de Biedma, al igual que la de Eliot, se cifró específicamente en su visión de Inglaterra,

⁵⁴ En el ya citado ensayo “Wellington Place”, el poeta barcelonés, tras relatar una anécdota acerca de unos familiares comunes entre él y Natalia Cossío, aseguraba que *Escuchar en Oxford y en 1953 el nombre de un tatarabuelo natural de Sepúlveda, fallecido en 1891, me sorprendió y me encantó* (Gil de Biedma, 1994: 259).

personal y la duda permanente y la tendencia a la autocrítica que había asimilado de la poesía de Eliot:

*Así de aquellos meses,
que viví en una crisis de expectación heroica,
me queda sobre todo la conciencia
de una pequeña falsificación [...]
si ahora recuerdo,
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 en fin l'éternité le change?*

De acuerdo con la cronología ofrecida por Shirley Mangini (en la cual advertimos a menudo la mano interesada del propio poeta), en 1952 Jaime Gil de Biedma leyó por primera vez los *Cuatro Cuartetos* de T.S. Eliot en la traducción que Vicente Gaos había publicado el año anterior (es decir, siete años después de la aparición del texto original), un texto que se caracteriza por ser una versión densamente anotada y repleta de todo el aparato crítico que por entonces se había publicado en torno al libro del poeta angloamericano. Cuando nuestro poeta llegó a Oxford al año siguiente, se dispuso entonces a leer la poesía del autor angloamericano en su lengua original y, como él mismo confesó, resultó ser una lectura que, pese a sus todavía modestos conocimientos de la lengua y la poesía

inglesas,⁵⁵ le produjo una enorme impresión y dejó una profunda huella en la evolución de su propia obra. Durante su estancia en la ciudad inglesa entre enero y julio de 1953, sus lecturas del poeta de los *Cuatro Cuartetos* no se limitaron sólo a los poemas más conocidos, sino que también tuvo ocasión de iniciar su lectura de la prosa crítica del autor de Saint Louis, amén de otros autores ingleses en su lengua original. Según el ya citado inventario de lecturas elaborado por Shirley Mangini con la colaboración del propio Gil de Biedma (es de suponer que con la ayuda de unos diarios personales, pues, si no, la exactitud con que recuerda sus lecturas sería nada menos que asombrosa), durante este año leyó los siguientes libros en lengua inglesa: *World within World* de Stephen Spender; *Cuatro Cuartetos*, *Selected Prose* y *Función de la poesía y función de la crítica* de T.S. Eliot; *Collected Shorter Poems 1944* de Auden; y *The Faber Book of Modern Verse de 1936*, libros todos éstos que serían citados, reflejados o incluso traducidos por nuestro poeta y que pertenecen a esta primera y trascendental experiencia inglesa. La lectura en inglés de los *Cuatro Cuartetos*, sería sin duda, la más significativa de su estancia oxoniense, y en el prólogo a la traducción catalana de dicha obra, llevada a cabo en 1984 por Àlex Susanna, Gil de Biedma ofrecería unas interesantes reflexiones sobre esta obra capital de Eliot y una información muy valiosa sobre su relación con ella:

Mi antigua veneración – llegué a sabérmelo de memoria – se ha reavivado y centuplicado durante las sesiones que Àlex Susanna y yo dedicábamos al cotejo, verso a verso, de original y traducción; nada hay ocioso, nada hay caprichoso, hasta la más humilde y menos apercebida preposición está allí trabajando. The Waste Land es también un poema espléndido, de una invención

⁵⁵ La reacción de Gil de Biedma ante la poesía de Eliot nos parece análoga a la del autor de *Función de la poesía y función de la crítica* ante la obra de Dante, descrita en el ensayo que le dedicó al poeta italiano: *Lo que sorprende de la poesía de Dante es que es, en cierto sentido, extremadamente fácil de leer. Es una prueba (aunque no digo que siempre sea cierta negativamente), que la poesía genuina puede comunicar antes de que sea comprendida* (Eliot, 1972: 238).

y de una realización extremadas, pero menos paradigmático a mi juicio en cuanto estricta concepción poética. En Four Quartets, Eliot es el mayor artista, el indiscutible miglior fabbro entre todos los poetas de este siglo (Gil de Biedma, 1994: 362).

Como cabe suponer, la influencia de un poeta a quien considera *el indiscutible miglior fabbro entre todos los poetas de este siglo* no podía ser leve y merece una atención especial por parte de cualquier estudioso de la obra gilbiedmana, así como su *veneración* por un libro señero del canon literario del siglo veinte que nuestro poeta reconocía haber llegado a saberse de memoria. Si las lecturas gilbiedmanas de la poesía de Eliot se iniciaron en 1952, es a partir de su estancia en Oxford en 1953 cuando el poeta de *Poemas Póstumos* empieza a interesarse profundamente por la poesía y la obra crítica del autor angloamericano, un hecho que se aprecia de forma clara en el prólogo a su propia traducción de *Función de la poesía y función de la crítica*, traducción que fue editada en 1955, aunque el libro original también lo había leído en Oxford. A partir de entonces, las huellas específicamente eliotianas de la obra gilbiedmana hay que buscarlas en los poemas del autor barcelonés, ya que hasta 1984 (con otro prólogo en torno a la obra literaria de Eliot, esta vez perteneciente a la ya citada traducción de los *Cuatro Cuartetos* por Àlex Susanna, un trabajo que, como aseguró nuestro poeta, conllevó una minuciosa y muy fructífera revisión de esta obra eliotiana) no volvió a dedicar unas páginas de forma exclusiva a la obra del poeta de *La Tierra Baldía*. No obstante, a lo largo de estos años, las alusiones eliotianas constituyeron una de las constantes de la prosa crítica del autor de *El pie de la letra*, y, desde su diario de 1956 con la traducción eliotiana recién hecha y muy presente, hasta sus ensayos, sus conferencias y diversas entrevistas, la presencia del autor de *La Tierra Baldía* como

punto de referencia imprescindible y decisivo llegó a convertirse en uno de los pilares del pensamiento crítico de Gil de Biedma. Como ha señalado Pere Rovira:

Eliot es citado hasta la saciedad en los ensayos y prosas de nuestro poeta: se trata, sin duda, de uno de sus principales maestros a la hora de formarse una idea de qué es y cómo opera un poeta moderno (Rovira, 1986: 84).

Naturalmente, ni Jaime Gil de Biedma fue el descubridor de Eliot en España, ni fue su único valedor en el mundo de la poesía española. Ya hemos visto cómo la importancia de la obra del poeta angloamericano fue reivindicada desde los años veinte por García Lorca y también había sido objeto de admiración (e incluso de estudio) por parte de escritores como Pedro Salinas, Jorge Guillén,⁵⁶ Dámaso Alonso, José Antonio Muñoz Rojas y, de manera muy significativa para nuestro poeta, Luis Cernuda, a lo largo de su exilio en Gran Bretaña y los Estados Unidos. Se trata, sin duda, del poeta angloamericano más extensamente citado y nombrado del siglo veinte en el panorama de la poesía española, y es en parte allí, en su condición de gran pope de la poesía contemporánea, donde reside parte del problema que señalábamos en la introducción a nuestro estudio, puesto que, a nuestro juicio, se ha citado la influencia de Eliot en la obra poética y crítica de Gil de Biedma con cierta ligereza y una falta conspicua de demostraciones textuales.

A nuestro entender, con el antecedente notable y reconocido de Cernuda, cuya *gradual asimilación de la tradición poética inglesa* fue un referente constante y expreso de nuestro poeta, la importancia de la lectura que hizo Gil de Biedma de la obra eliotiana radica no tanto en su originalidad sino en su transformación de los valores eliotianos en hechos poéticos, su “traducción” a la poesía española de

conceptos como el monólogo dramático y el distanciamiento irónico entre poeta y personaje creado, facetas éstas ya apuntadas en la obra de Unamuno y Espronceda, según el poeta barcelonés, pero que adquirieron carta de naturaleza en los versos de Cernuda y el autor de *Moralidades*. Como ha señalado Díaz de Castro, en palabras que hacemos nuestras con reserva por su omisión del legado poético y crítico de Cernuda, lo verdaderamente interesante de la lectura que Gil de Biedma hizo de Eliot fue su adopción del pragmatismo eliotiano, un enfoque que el poeta barcelonés después aplicaría con solvencia y personalidad a su propia obra crítica como veremos en la segunda parte de este estudio:

La recepción de Eliot por Gil de Biedma es la primera explícita verdaderamente inteligente y, sobre todo, desinteresada – o interesada de otra forma - en las letras españolas en castellano.⁵⁷ No es el conservadurismo ideológico de Eliot lo que le importa, obviamente, sino la mezcla de empirismo y antihistoricismo idealista del crítico anglosajón. Lo que sucede es que sustituye las implicaciones religiosas del pensamiento cultural eliotiano por un talante radicalmente abierto a la vida y a la experiencia (Díaz de Castro, 1996: 62).

En cuanto a ese temperamento inglés que hemos señalado en el título de este capítulo, existe, a nuestro parecer, una ingente cantidad de datos que avalan esa percepción de la visión crítica y poética de Gil de Biedma, una percepción confirmada a menudo por las declaraciones del propio poeta barcelonés quien incluso gustaba de definirse a sí mismo como un producto de la tradición literaria

⁵⁶ Para más información sobre el interés que tanto Pedro Salinas como Jorge Guillén sentían por la obra de Eliot así como su correspondencia acerca de este autor, véase Barón Palma, 1996: 20-21

⁵⁷ Esta afirmación nos parece cuando menos discutible en el caso de Cernuda, quien dio todo un recital de lectura desinteresada en su artículo titulado “Goethe y Mr. Eliot”. El poeta sevillano tampoco sentía el menor aprecio por el conservadurismo ideológico de Eliot, pero también supo entender el valor de su enfoque pragmático y mesurado. Pese al desaire personal recibido por parte de Eliot, Cernuda aún tuvo la nobleza de afirmar que Eliot *no sólo es uno de los mayores poetas hoy vivos, sino un crítico excepcional, a cuya agudeza se deben puntos de vista nuevos sobre el arte de la poesía en general, y sobre la historia de la poesía inglesa en particular* (Cernuda, 1965: 151).

anglosajona y, sin duda, la cultura inglesa, incluso en sus manifestaciones sociales más nimias y aparentemente triviales, formaba una parte muy importante de su *imposible propensión al mito*.⁵⁸ Como se puede comprobar de las páginas de su diario de 1956, su conciencia del tono característico de la literatura inglesa, sus matices y sus subtextos, nos habla de un *lector excepcional* y de un gusto caracterizado por un inconfundible temperamento inglés:

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 (Gil de Biedma, 1991: 144).

Uno de los elementos más característicos y significativos de ese temperamento inglés que el poeta barcelonés poseía y, en cierta medida, cultivaba, se aprecia en los anglicismos constantes que aparecen en sus diarios, en su prosa y su poesía, giros ingleses que Gil de Biedma emplea incluso al hablar de la literatura francesa.⁵⁹ Así, su visión cómica y perspicaz de los aspectos más absurdos de la vida británica y esa tendencia instintiva al anglicismo se conjugan en esta descripción de uno de sus superiores en la Compañía General de Tabaco en Filipinas, una viñeta divertida y muy lograda de la vida colonial británica percibida en un compatriota del poeta español:

⁵⁸ A juicio del poeta barcelonés, *el mito es una especie de abreviatura de la experiencia; una explicación de lo que somos en términos de lo que no hemos sido y ya no seremos nunca. A los 40 años puede verse* (Campbell, 1971: 256).

⁵⁹ Entre diversos anglicismos, en un ensayo de 1961, “Emoción y conciencia en Baudelaire”, el poeta barcelonés afirma que *en la poesía baudelairiana, en los mejores poemas de Baudelaire, encontramos casi siempre esa feliz conjunción que señalaba Eliot en los poeta 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). Como hemos visto ya, en el diario de 1956, al relatar una conversación con Gabriel Ferrater, nuestro poeta había citado la misma definición eliotiana de los poetas metafísicos ingleses.

Parece recién salido de un cuento de Somerset Maugham que leí hace muchos años: El puesto avanzado, creo que se llamaba. Le imagino muy bien, laboriosamente duchado y vestido de smoking blanco, sentándose a leer en la veranda del bungalow un número atrasado del Daily Mail y bebiendo a tragos cortos un Singapore Sling que su boy le ha dejado silenciosamente a mano (Gil de Biedma, 1991: 10).

A nuestro juicio, la habitual anglofilia lingüística del autor de *El pie de la letra*, más que afectación pretenciosa o exhibicionismo cultural, representa un ejemplo más de su afición y, hasta cierto punto, su necesidad intelectual de enlazar siempre la tradición española con la angloamericana.⁶⁰ Ese temperamento inglés se reflejaría naturalmente en sus lecturas, incluso en las más juveniles, como se deduce de su ensayo “De mi antiguo comercio con los héroes”, en el cual habla de *Aquel muchachito británico -con todo lo que entonces significaba ser británico* (Gil de Biedma, 1994: 189), demostrando, que en lo inglés, *su imposible propensión al mito* le venía de antiguo. Otro ensayo que data de 1979, “Cualquier vida secreta, o los otros papeles del club Pickwick”, también nos ofrece unas imágenes sumamente eliotianas en su evocación por parte de Gil de Biedma de una escena londinense que parece haberse inspirado directamente en “Burnt Norton” (*Other echoes / inhabit the*

⁶⁰ En el último ensayo de *El pie de la letra*, “Four Quartets”, al hablar de la composición de “Little Gidding”, el mejor de los *Cuatro Cuartetos* a juicio de Gil de Biedma, el poeta barcelonés afirma que *viene a la memoria un consejo de Antonio Machado, en Proverbios y cantares: Da doble luz a tu verso, / para leído de frente / y al sesgo*. A continuación, también asegura que *ese estar hablando de lo que rigurosamente no se dice, que acaso sea consustancial al decir poético en todas las épocas, es a menudo en los poetas de estirpe simbolista, como lo fueron Eliot y Machado, deliberada astucia para acendrar la emoción –y para involuntariamente sembrar la confusión, según la mayoría de las interpretaciones críticas que se han dado a The Waste Land en exceso demuestra. No ocurre esto último con los Cuartetos, cuya principal dificultad es de otra índole* (Gil de Biedma, 1994: 366). A nuestro juicio, en esta referencia a la ambigüedad poética, se aprecian las huellas de la lectura de *Siete tipos de ambigüedad* de Empson, libro que tuvo una notable resonancia el pensamiento crítico de nuestro poeta, como veremos en la segunda parte de este estudio. Por otra parte, la importancia de *estar hablando de lo que rigurosamente no se dice* también formaba parte de la valoración gilbiedmana de los Cuatro Cuartetos y, citando a Eliot, nuestro poeta diría que *viene a la memoria una frase en los párrafos de Three Voices of Poetry antes transcritos: “parte del encanto de la gran poesía estriba en el placer de captar algo que no iba dirigido a nosotros”. ¿Nos ocurre eso leyendo los Cuartetos? Decididamente, sí. El encanto y la emoción de estos poemas a menudo estriban en el placer de captar un retintín, en aquello que precisamente a nosotros [no] se nos dice, que no va por*

*garden [...] the leaves were full of children, / hidden excitedly, containing laughter)*⁶¹

y que nos permite comprobar la profunda asimilación de la imaginería de los *Cuatro Cuartetos* por parte de nuestro poeta:

alguno de esos pesados y confortables interiores domésticos de la edad victoriana, tras de cuyos estores corridos se adivina el pálido ramaje y se oyen los gritos intermitentes de los niños que juegan en el jardín del square (Gil de Biedma, 1994:235).

A lo largo de su obra en prosa, su perspectiva cultural en torno a la vida española habitualmente se matizaba con diversas referencias a la cultura anglosajona. En un ensayo de 1979 titulado “Nuestra hora de Chejov”, el poeta de *Moralidades* habla de la gran aceptación del teatro chejoviano en el mundo anglófono, asegurando que se trataba de *un hecho cultural cuasi-anglosajón al que se debe el cuño de un específico adjetivo, chekhovian, que ingleses y norteamericanos emplean para definir cierto tipo de ambientes, situaciones y caracteres, con igual frecuencia con que en España clasificamos de kafkianas muchas situaciones* (Gil de Biedma, 1994: 245). Asimismo, como buen eliotista, los personajes del dramaturgo ruso también le evocan las voces de *La Tierra Baldía*, tras una comparación cervantina que evidencia de nuevo su tendencia inveterada a la lectura intercultural y una visión literaria que invariablemente tiende a poner en relación la tradición española y la inglesa:

Pues el mundo ficcional de Chejov es de una humanidad literaria que, por la cordialidad y la complejidad de las emociones con que nos mueve, suscita muchas veces el recuerdo de Cervantes [...]de poeta es su maravilloso sentido de la modulación de las actitudes verbales de los personajes.

nsosotros. Se cuenta una viva historia que no está en la letra sino en la melodía, diría yo, retrociendo unos célebres versos de Machado (Gil de Biedma, 1994: 368-369).

⁶¹ *Otros ecos habitan el jardín [...] las hojas estaban llenas de niños /escondidos con emoción, conteniendo la risa.*

Oyéndoles hablar, pienso en la trivialidad desesperada y lírica de las voces que pueblan The Waste Land de Eliot (Gil de Biedma, 1994: 248).

De ese gusto por enlazar lo español con lo inglés y su tendencia a entenderse a través de las dos culturas, hay un breve pero fascinante ejemplo en el diario de 1956 cuando, al discurrir sobre las fuertes sensaciones que le provocaba el olor a pobreza de los barrios más miserables de Manila y reflexionar sobre los distintos olores que tienen las ciudades que conoce, nos ofrece los siguientes esbozos de Madrid y de Londres, un Londres de posguerra dibujado con un detallismo escueto que nos resulta absolutamente eliotiano y que también recuerda poderosamente a su poema “Anos triunfales” (*la ciudad parecía más oscura / y los Metros olían a miseria*):

El olor a cuerpo y a prendas miserables. Los vagones del metro. Madrid: carne recalentada y ropa de difunto y un deje de grasa de chorizo, para fijar el aroma igual que el barniz una pintura. Londres: lana húmeda, chocolatinas baratas, cocina de manteca rancia, fish and chips, verduras tristes (Gil de Biedma., 1991: 118).

Asimismo, esa anglofilia se hacía patente en la elección de títulos (“Happy ending”, “Peeping Tom”), los incisos ingleses de algunos poemas (“El arquitrabe”, “París, postal del cielo”) sus múltiples referencias a autores angloamericanos y, de forma muy pronunciada en su diario de 1956, cuyas páginas están llenas de vocablos ingleses (*country cousins, purple patch, wishful thinking*). Los anglicismos gilbiedmanos también caracterizaban sus cartas personales, y la vena inglesa que se asomaba en esa correspondencia privada no nos parece en absoluto mera pedantería, puesto que su presencia se limitaba a las cartas dirigidas a amigos afines y no a sus maestros, por muy anglófilos que éstos fueran. Así, por ejemplo la correspondencia

mantenida con Jorge Guillén no demuestra esta faceta anglófona que abunda en las cartas a un anglófilo de su quinta como Juan Ferraté. Como muestra de este uso compulsivo de la lengua inglesa, basta con leer una frases entresacadas de una carta dirigida a Juan Ferraté desde Barcelona el 25 de noviembre de 1964:

(los escritores clásicos) They are in; mientras que los escritores modernos están casi siempre – y si son anglosajones, no digamos –definitely out[...] Escribí la obertura, que no estaba mal, but somehow, the thing didn't catch fire [...] se resienten de over-breeding (Ferraté, 1994: 134).

En definitiva, la anglofilia de Gil de Biedma, ese temperamento inglés que hemos señalado, se pondría de manifiesto a lo largo de su correspondencia, sus ensayos, su poesía y su diario, y la presencia explícita e implícita de la obra de Eliot sería, sin duda, uno de los elementos fundamentales en esa forma de entender el mundo, como se puede apreciar en el siguiente extracto del diario de 1956 en el cual nuestro poeta relata unas de sus desavenencias familiares con una referencia no señalada a la tercera parte de “Little Gidding”, el mejor de los *Cuatro Cuartetos* a juicio del autor barcelonés, como veremos en la segunda parte de este estudio:

Anoche fui un estúpido. Tuve la ocurrencia de contar por qué nombré beneficiario de mi seguro de viaje al crío de Luis hermano. Casi llanto de mi madre ante mi increíble perversidad. Intento convencer a ella y a mis hermanas de que los malos sentimientos son cosa natural que es mejor sacar afuera de algún modo inofensivo, para acostumbrarse así a reconocerlos cuando se presentan, como suelen, disfrazados de virtud –things ill done and done to others' harm, which once you took for exercise of virtue (Gil de Biedma, 1991: 180).⁶²

⁶²*cosas mal hechas y hechas para el daño de los demás que en otro tiempo tomaste por ejercicio de virtud*

A nuestro parecer, el temperamento inglés de Gil de Biedma también se manifestaría en su afición a reírse de sí mismo y en su apuesta por no tomarse a sí mismo demasiado en serio (ni la poesía, dicho sea de paso, como se puede apreciar en el poema titulado “En el nombre de hoy” en el cual saluda a *mis padres que no me estarán leyendo* y, cual cronista taurino, dedica un recuerdo *a la afición en general y a los señoritos de nacimientos, por mala conciencia escritores de poesía social*), una postura profundamente eliotiana (*The Poetry does not matter. It was not –to start again- what one had expected* diría en “East Coker”)⁶³ y muy apreciada en el mundo anglosajón. A lo largo de sus ensayos críticos y intervenciones periodísticas, nuestro poeta desarrollaría un juego tal vez inconsciente pero muy llamativo con las personas del verbo, alternando entre el plural de la primera y la tercera persona, una alternancia que él mismo también había detectado en su amigo Jaime Salinas. A juicio del autor de *El pie de la letra*:

El tomar lo que en un poema se dice como una proposición genérica, válida en cualquier situación, es típico de españoles, porque los españoles son gente del Antiguo Régimen, gente que no ha vivido una revolución romántica, gente arcaica; somos gente tridentina, y todo lo tomamos como si lo dijese el Padre Vitoria (Gil de Biedma, 1994: 228).

Para concluir, cabe señalar que ese temperamento inglés, esa forma de entender el mundo a través de la cultura inglesa, no pasaría desapercibida por sus amigos barceloneses, y Carlos Barral confirmaría esta percepción de la mentalidad anglosajona del poeta de *Compañeros de viaje* en un diálogo que evidencia tanto el declarado pragmatismo de nuestro poeta como la imagen de anglófilo temperamental que se había forjado entre sus amigos:

⁶³ *La poesía no importa. No era –para empezar otra vez- lo que uno había esperado.*

Carlos Barral: *¿Por qué no abandonamos esa especie de esquina filosófica de nuestro discurso?*

Jaime Gil de Biedma: *¡Ya te estaba esperando yo en la esquina filosófica, como una prostituta, como un idealista cualquiera!*

Carlos Barral: *No, tu postura no es nada idealista.*

Jaime Gil de Biedma: *No. Es, digamos, empirista racionalista.*

Carlos Barral: *¡Ya está! ¡Salió el británico!* (Gil de Biedma, 1994: 224)

CAPÍTULO 5

EL VALOR DE LA ANTIMÁSCARA

A menudo el crítico escoge un autor, un papel, que es, hasta donde ello es posible, su propia antítesis, una persona que actualiza todo lo que ha sido abolido en él; y podemos llegar a una intimidad muy satisfactoria con nuestras antimáscaras.

T.S. Eliot, 1999: 151

Antes de exponer nuestra visión de las esenciales afinidades electivas que vinculaban a Gil de Biedma con el poeta de los *Cuatro Cuartetos*, conviene señalar las indudables y profundas discrepancias que se observan entre las ideologías respectivas y las posturas éticas de ambos poetas, figuras aparentemente antitéticas en lo público y en lo privado, pese a nuestra convicción de que la visión gilbiedmana de la poesía del autor angloamericano se puede explicar en cierta medida con referencia a la noción eliotiana de la *antimáscara*. Indudablemente, el poeta barcelonés sentía una cierta ambivalencia hacia la persona de T.S. Eliot, a diferencia de su franca admiración por su obra, como quedó patente en una carta a Carlos Barral que redactó en Filipinas en 1956 y que habla de un malentendido con la Harvard Press acerca de los derechos de la obra del autor angloamericano (*Función de la poesía y función de la crítica*) que nuestro poeta había traducido para la editorial que regentaba Barral. La intervención personal de Eliot por carta mereció la siguiente consideración por parte de Gil de Biedma, una consideración muy distinta de la que había reflejado públicamente en su prólogo del año anterior:

A propósito de vuestro rífi-rafe con la Harvard Press: recibí una carta de T.S. Eliot. Muy amable; pero en un inciso me decía que la llegada del libro había sido una sorpresa para él, que luego había caído en la cuenta que los derechos los tenía Harvard Press y que suponía que ‘mis’ editores habrían hecho las gestiones necesarias. Estos anglosajones creen, por lo visto, que una vez en el extranjero sólo pueden fiarse del cuerpo consular. Le contesté lacónicamente; dos párrafos, de los cuales te entresaco el segundo [...] Por lo visto el muy escamón escribió inmediatamente a América preguntando [...] En fin, espero que esta vanidosa citación de mis propios textos contribuya a mejorar tu inglés (Gil de Biedma, 1991:31-32).

El propio Eliot era consciente de la negativa impresión que creaba entre los demás y solía ironizar acerca de su personaje público, Mr. Eliot, que despertaba reacciones que oscilaban entre la hilaridad y la extrañeza. En sus “Ejercicios para cinco dedos”, el poeta angloamericano, con un guiño intertextual a unos conocidos poemas de Edward Lear, se burlaría de sí mismo y de su propio modo de hablar, de la imagen que proyectaba a sabiendas de que no dejaba de ser una máscara, la del buen burgués, que prefiguraba la distancia irónica que nuestro poeta aplicaría a sus propios versos firmados por un sujeto poético llamado Jaime Gil de Biedma:

How unpleasant to meet Mr Eliot!

With his features of clerical cut,

And his brow so grim

And his mouth so prim

And his conversation, so nicely

Restricted to What Precisely

And If and perhaps and But.

*Oh how unpleasant to meet Mr Eliot!*⁶⁴

⁶⁴ *¡Qué desagradable conocer al señor Eliot! / Con sus rasgos de corte clerical / y su frente tan sombría / y su boca tan estirada / y su conversación tan delicadamente / restringida a Lo Que Exactamente / y Si y Quizá y Pero / ¡Qué desagradable conocer al señor Eliot!*

A nuestro juicio, hay algunos aspectos de la gran divergencia entre las posturas ideológicas y morales de T.S. Eliot y Gil de Biedma que conviene observar con más detenimiento si queremos completar nuestro análisis del porqué de esta curiosa identificación del poeta barcelonés con su *antimáscara* angloamericana, aunque sólo sirva para matizar esta relación o indagar en las causas que la sostuvieron en vez de producir lo que podría haber sido una más que previsible reacción en contra. El eliotismo de nuestro poeta fue profundo y duradero, pero su escasa sintonía con el hombre público, con Mr. Eliot, era innegable y resulta ineludible en cualquier estudio riguroso de esta vertiente de la obra gilbiedmana.

Política

El idealismo sentimental, el wishful thinking, la demagógica ambigüedad, las vagas protestas en nombre de la esperanza, la justicia, el pueblo o la fraternidad, que la censura deja pasar porque no comprende su significado, o porque comprende muy bien que su significado es tan confuso que puede interpretarse de mil maneras, incluso de manera franquista, han tenido un efecto letal para las mentes y las obras de muchos escritores.

Jaime Gil de Biedma, 1994: 185

En términos políticos, los dos poetas estaban ciertamente en bandos completamente opuestos, Eliot instalado en el conservadurismo más rancio del *establishment* británico, y Gil de Biedma cercano en su juventud a los planteamientos del PCE y siempre defensor de ideas progresistas y esencialmente de izquierdas,⁶⁵

⁶⁵ En cuanto a su propia evolución política y la de sus coetáneos, en 1971 nuestro poeta ofrecería el siguiente análisis como respuesta a una pregunta acerca de la *gauche divine*: *creo que la gauche divine se compone de gentes que han sido militantes de izquierdas durante su primera juventud y cuyas esperanzas de entonces de han frustrado. No sé si porque la realidad política de estos últimos años, dentro y fuera de España, se encargó de desmentírselas, o si, sencillamente –y esto me parece más probable–, porque la realidad ni siquiera se tomó el trabajo y siguió por otro camino: por el mismo de siempre, sólo que quizá peor. La ideología de esas gentes ha muerto en cuanto proposición práctica de orden colectivo, y sólo sobrevive en aquello que ha podido ser asumido como actitud cultural* (Moix, 2002: 97).

aunque con cada vez menos militancia y cada vez más distancia irónica, como se observa en las siguientes declaraciones procedentes de la sobrecubierta de la edición de 1975 de *Las personas del verbo*:

Gano bastante dinero. No ahorro. He sido de izquierdas y es muy probable que siga siéndolo, pero hace ya algún tiempo que no ejerzo.

En cuanto al poeta de los *Cuatro Cuartetos*, si tomamos como punto de partida su famosa declaración acerca de sus gustos en política, literatura y religión (en *For Lancelot Andrewes*, libro de ensayos de 1928, el autor angloamericano se denominaría *clásico en literatura, monárquico en política y anglocatólico en religión*)⁶⁶ habría que convenir en que Gil de Biedma estaba en las antípodas de esa visión política y religiosa, aunque, en cuanto a la literatura, existía una afinidad evidente entre Eliot y el poeta barcelonés, a quien Joan de Segarra había llamado “el último de los clásicos”. Asimismo, es muy conocida la atracción que Eliot sintió en su juventud por las ideas ultraderechistas de Charles Maurras, líder de la *Action Française* y un hombre caracterizado por sus convicciones antidemocráticas y un antisemitismo⁶⁷ virulento que le llevarían a propugnar la violencia contra los liberales y los judíos. El poeta angloamericano nunca se retractó por completo de su admiración hacia la figura de Maurras: proyectó un estudio de su pensamiento político y en fechas tan tardías como 1948 contribuyó a un libro titulado *Hommage à Charles Maurras*, en el cual afirmó que Maurras había sido para él *un Virgilio que le*

⁶⁶ A nuestro juicio, habría que tomar esa afición autoclasificatoria *cum grano salis*, por emplear un término muy del gusto del autor de *Moralidades*. Stanley Sultan ha hablado de *Eliot's notorious self-labelling* (la notoria autoclasificación de Eliot) Véase Sultan, 1987: 15.

⁶⁷ Para un análisis más detallado del antisemitismo de Eliot, véase el libro de Anthony Julius, *T.S. Eliot, Antisemitism and Literary Form*. El antisemitismo del autor de *La Tierra Baldía* ha sido extraordinariamente polémico y ha hecho correr ríos de tinta crítica, aunque nuestro poeta no reparó en ello, pese a señalar esa faceta de la obra de Pound.

llevó a las puertas del templo. El autor de Saint Louis, pues, se identificaba firmemente con el máximo representante de un movimiento autoritario y reaccionario que había atentado contra la democracia liberal y que acabaría encarcelado por su colaboración en el gobierno pro-nazi de Vichy bajo el mando del mariscal Pétain.⁶⁸

A lo largo de las conferencias que impartió en los Estados Unidos durante el invierno de 1932-33, conferencias que luego aparecerían publicadas bajo el título de *Función de la poesía y función de la crítica*, Eliot se fue sumiendo progresivamente en las posturas más reaccionarias que se le conocen. En Virginia, tras atacar de manera muy personal a Pound y a D.H. Lawrence, declaró que la civilización americana estaba *comida por los gusanos del liberalismo* y que algunas zonas de los Estados Unidos habían sido *invadidas por razas extranjeras*. A continuación declaró que un pueblo debía ser *homogéneo* y no *adulterado por otras razas*. Lamentaba especialmente la presencia en su país de origen de tantos *librepensadores judíos* a quienes calificó de *indeseables*.⁶⁹ Pese al sólido currículum derechista del poeta de los *Cuatro Cuartetos*, del cual hemos ofrecido tan sólo un brevísimo resumen, su escaso dogmatismo (o su *honestidad intelectual*, a juicio de Gil de Biedma) le permitía alabar el sentido común y la sensatez de León Trotski (de cuyo libro *Literatura y revolución* diría Eliot que *ofrece la versión más sensata de la actitud comunista*), asegurando en su ensayo “La mente moderna” que esas mismas

⁶⁸ Como nota aclaratoria que no mitiga de esta actitud de Eliot, habría que señalar que el poeta angloamericano siempre mostró una lealtad extraordinaria hacia sus amigos y sus maestros, aún cuando éstos habían caído en la desgracia más ignominiosa. Pese al oprobio que se creó en torno a la figura de Ezra Pound tras su condena por traición a la patria, Eliot le ayudó tanto económica como artísticamente e intercedía personalmente para solicitar su absolución. Su generosidad hacia otros artistas como Joyce o Dylan Thomas también fue extraordinaria y ha sido reconocida por la totalidad de su biógrafos.

⁶⁹ El autor de los *Cuatro Cuartetos* intentó disculparse años después alegando que cuando hizo esas declaraciones estaba muy enfermo –a lo largo de las conferencias había hablado también de las fuerzas del mal o del carácter diabólico de algunas manifestaciones culturales, y ante un grupo de

cualidades, valores supremos en la escala eliotiana, distinguían el análisis del político y pensador ruso:

Trotsky, en cualquier caso, traza la distinción de sentido común entre arte y propaganda y muestra cierta conciencia de que el material del artista no son sus creencias en cuanto creídas sino en cuanto sentidas (si es que sus creencias forman parte de su material). Es lo bastante sensato, además, para advertir que los períodos revolucionarios no favorecen el arte y le hacen excesivamente consciente de sus creencias en cuanto creídas (Eliot, 1999: 176).

La trayectoria reaccionaria de Eliot no era ningún secreto para Gil de Biedma y no era, por supuesto, un historial que podía impresionar favorablemente a un joven progresista de la España de la posguerra. Sin embargo, desde el prólogo de 1955 hasta el último ensayo eliotiano de 1984, “Four Quartets”, nuestro poeta insistiría en el abismo que, a su juicio, separaba la obra del poeta angloamericano, autor de una de las máximas expresiones del modernismo literario, y sus declaraciones públicas que solían caracterizarse por su tono reaccionario y su hostilidad hacia el mundo moderno.⁷⁰ Sin que llegara a producirse *una separación total entre poesía y creencias* (como aseguraba I. A. Richards que había sucedido en *La Tierra Baldía*), el poeta barcelonés fue capaz de distinguir entre su admiración hacia la poesía de Eliot y sus profundas discrepancias ideológicas con su autor, procurando no confundir al hombre con su obra. En este sentido, la rigurosa distinción realizada por nuestro poeta entre el hombre y la obra quedó patente en la introducción a *Función de la poesía y función de la crítica* en la cual aseguraba:

alumnas de Vassar, explicó que él no era el tipo de hombre que asesinaba a niñas. Sin duda, eran datos que hablaban del estado precario de su salud mental en esos momentos.

Para que el conjunto de su obra –poesía, teatro, ensayo – logre unidad no necesita referirla a su propio yo, no precisa ser personal; la página escrita no nos refiere, obligatoriamente, al hombre que la ha escrito (Gil de Biedma, 1999:11).

Como se desprende fácilmente de estas declaraciones de 1955, el poeta del medio siglo distinguía muy claramente entre la obra poética y crítica de Eliot, que le despertaba un enorme respeto, y la figura algo caricaturesca del hombre público. Esa separación necesaria en la estética personal entre el hombre cuyo comportamiento y cuyas ideas son objeto de la desaprobación cuando no el desprecio, y una obra que suscitaba una franca admiración, se daría con una intensidad mucho mayor en el caso de Ezra Pound, como veremos en la segunda parte de este estudio. En definitiva, el desencuentro ideológico entre el poeta barcelonés y el autor angloamericano fue notable e innegable. El poeta barcelonés pasó de posturas ciertamente afines al PCE (en este sentido, la elección del título *Compañeros de viaje* representó toda una declaración de intenciones) hasta una actitud de progresismo razonado (la sensatez y la medida que emplea en un artículo como “El retorno de la torna” dan fe del sentido común que caracterizaba a nuestro poeta), matizado por una fuerte dosis de pragmatismo rayano en el pesimismo político (el espíritu de *realpolitik* que demuestran las ideas expuestas en “Carta de España” se debe a su escaso afán de realizar lecturas dogmáticas⁷¹ o de acatar la línea del partido). Sin embargo, pese a la vocación de sentido común y sensatez que guiaban sus criterios políticos, valores que él mismo consideraba esencialmente eliotianos, la visión política del poeta de

⁷⁰ Al referirse al *Practical Criticism* de I. A. Richards y su definición de los cinco grandes temas de la poesía moderna, el autor angloamericano aseguraba que *sus cinco puntos reflejan una moderna actitud emocional que no comparto* (Eliot, 1999: 174).

⁷¹ En dicho ensayo de 1965, el poeta barcelonés aseguraba que *Para las clases universitarias e intelectuales, la literatura engagé ha sido un poco lo que la devoción a este o aquel equipo para las masas urbanas: un sucedáneo de la pasión y de la acción política* (Gil de Biedma, 1994, 184-185).

“Apología y petición” sólo se puede considerar radicalmente opuesta a la del autor de los *Cuatro Cuartetos*, y su eliotismo evolucionó a pesar de esa oposición ideológica y de ningún modo debido a ella.

Como hemos señalado, aunque Gil de Biedma intentó ingresar en el PCE y se consideraba y se declaraba de izquierdas, no era un ser especialmente propenso a someterse a la disciplina de un partido y sus escritos periodísticos rezuman cierta desconfianza hacia las posturas dogmáticas o partidistas. Eliot, que era declaradamente un monárquico de derechas a la antigua usanza, se caracterizaba también por un enorme escepticismo, como se deduce de su opinión sobre sus compañeros marxistas (Auden, Spender et al): *parecen tan seguros de lo que creen. Mis propias creencias las mantengo con un escepticismo del cual espero no librarme nunca* (Ackroyd, 1984: 163). Ambos poetas, sobre todo en su madurez, parecían desconfiar profundamente de los iluminados, y ese afán de mesura, equilibrio y desconfianza hacia el dogmatismo permitía que el poeta de *Moralidades* (libro que incluye un poema dedicado a la revolución cubana llamado “Durante la invasión” en el cual declaraba *Contigo están las gentes de la caña de azúcar, / el hombre del tranvía, los de los restaurantes, / y todos cuantos hoy buscamos en el mundo / un poco de esperanza que no venga de Miami*) pudiera demostrar la siguiente visión crítica de la progresía norteamericana y europea respecto a la ignominia vivida por Ezra Pound:

Conviene sin embargo, al apiadarse de Pound, abstenerse de fomentar la leyenda patética que en los últimos años se ha ido creando en torno a él, como un complemento de la otra, la gloriosa de il miglior fabbro, colonizador de remotos emporios poéticos, compañero, mentor y cuidador de una deslumbrante pléyade de escritores. La leyenda del anciano poeta maldito de su patria, ‘ese país que interna en un manicomio a su mayor genio literario’. Ya no recuerdo dónde leí esa tontería,

cándido indicio de que la oposición a todo lo que el establishment norteamericano significa, dentro y fuera de la Unión, encuentra a veces extraños desahogos (Gil de Biedma, 1994: 300).

La cita reproducida arriba pertenece a un ensayo de 1972-73 (el propio Gil de Biedma no podía precisarlo con seguridad en la primera edición de *El pie de la letra* al tratarse de un artículo aparecido en una revista mexicana de escasa difusión en España) titulado “Imagen postrera de Ezra Pound”, en el cual el poeta barcelonés demuestra su escasa simpatía por los defensores de Pound como artista al margen de su lamentable comportamiento como ser humano durante la segunda guerra mundial, concluyendo su análisis con una crítica muy lúcida de lo que él percibía como el antiamericanismo facilón e irreflexivo imperante en parte de la intelectualidad europea de entonces, crítica que también refleja la cordura y el afán de honradez intelectual que guiaba al poeta catalán:

Porque es más que dudoso que sea Pound el mayor genio literario que ha producido Estados Unidos, pero es en cambio absolutamente cierto que en ningún país europeo de posguerra hubiera sido castigado con unos meses de confinamiento en un campo de concentración y unos años de asilo en un sanatorio para enfermos mentales. En Europa no suelen andarse por esas ramas en el caso de un ciudadano, por muy famoso poeta que sea, que permanece voluntariamente en territorio enemigo en tiempo de guerra y realiza propaganda radiofónica contra el gobierno de su propio país. De haber nacido europeo, un día cualquiera de 1972 habiéramos lamentado el vigésimo séptimo aniversario del fusilamiento de Ezra Pound. (Gil de Biedma, 1994: 300)

Religión

Trotsky no limita la poesía comunista a la producción de panegíricos del Estado soviético, igual que yo no limito la poesía cristiana a la composición de himnos.

T.S. Eliot, 1999: 176

A nuestro juicio, es difícil apreciar cualquier punto de confluencia entre la extraordinaria religiosidad de Eliot y el laicismo reconocido y manifiesto de Gil de Biedma quien, a juzgar por sus poemas y ensayos, sentía más bien un desinterés general por todo lo que sonara a religión organizada⁷² e, inevitablemente, su condición de poeta homosexual en la España nacionalcatólica no le predisponían a mirar con muy buenos ojos la vida religiosa. Por el contrario, la enorme preocupación religiosa del autor de *The Idea of a Christian Society* y su interés por la tradición cristiana fueron consustanciales a una poesía madura que él mismo concebía más como una suerte de búsqueda espiritual que la constatación de una certeza. Como veremos en la segunda parte de este estudio, la visión gilbiedmana de la religiosidad de los *Cuatro Cuartetos* oscilaba entre un interés por la extrañeza de sus ideas y cierto sonrojo ante lo que él consideraba sus manifestaciones más embarazosas y, aunque el poeta barcelonés no compartía en absoluto las inquietudes religiosas del poeta angloamericano, sin duda era consciente de la importancia que poseían para esos *Cuatro Cuartetos*, el libro que más profundamente le había impresionado de toda la trayectoria poética del autor angloamericano.

Aunque en 1984 lo tacharía de *notorio meapilas*, Gil de Biedma sabía perfectamente que Eliot no era ningún beato al uso, y, pese a mofarse algo de la imagen de religiosidad que éste proyectaba públicamente, a nuestro poeta, como a

cualquier lector sensible del autor angloamericano,⁷³ le intrigaba la aparente contradicción entre el autor y su obra, la tensión dialéctica entre el hombre público, prohombre de la iglesia anglicana, y el poeta, plagado por tremendas dudas ontológicas y visiones dantescas del mundo contemporáneo. La difícil resolución de esta tensión interna, esta aparente esquizofrenia vital,⁷⁴ sería analizada por el autor de *Poemas Póstumos* en los siguientes términos, aceptando la exigencia eliotiana de asumir el punto de vista del autor estudiado:⁷⁵

Como ha señalado Auden, el héroe propio de la literatura moderna es la persona privada, a diferencia de lo que sucedía en la Antigüedad, en que lo era siempre la persona pública. Y bien si la noción de pecado y la noción santidad son, en nuestro vivir, los únicos fundamentales supuestos significativos, ¿qué importancia, ni qué significación, pueden tener las nociones de persona pública y de persona privada? Para quien se esfuerce en obrar, pensar y sentir conforme a la tradicional y rigurosa ortodoxa cristiana, persona privada y persona pública son una y la misma, como lo son a los ojos del Señor: el hijo de Dios no es otro que el hijo del vecino (Gil de Biedma, 1994: 357-358).

En definitiva, mediaba un abismo entre las creencias religiosas de Eliot y el laicismo militante de Gil de Biedma, y los esfuerzos de éste último por reivindicar la importancia de los *Cuatro Cuartetos* pasaban en cierta medida por minimizar la condición de *ejercicios espirituales* de estos poemas del autor angloamericano, como

⁷² En su diario de 1956, nuestro poeta aseguraría que *ser un españolito de la alta burguesía y no haberse educado con los curas, resulta una rareza que agradezco a mis padres* (Gil de Biedma, 1991: 204).

⁷³ La religiosidad creciente del poeta de *La Tierra Baldía* también exasperaba a colegas modernistas como Virginia Woolf y Ezra Pound, quien ofreció la siguiente reacción en verso a la conversión de su amigo: *In any case, let us lament the psychosis / Of all those who abandon the Muse for Moses* (De todos modos, lamentemos la psicosis / de aquellos que abandonan a la Musa por Moisés).

⁷⁴ En una entrevista de 1981, el poeta barcelonés declararía que *¡siempre que sea controlada y voluntaria, la esquizofrenia está muy bien , ja, ja, ja...! Me he pasado años afirmando que vivía en estado de esquizofrenia controlada y deliberada, conectando y desconectando cables según el lugar donde me encontraba* (Espada, 2000:5).

⁷⁵ Según el autor angloamericano, *la calidad de cierta crítica reside en el hecho de que el crítico en cierto modo asume la personalidad del autor estudiado y a través de ella puede hablar con su propia voz* (Eliot, 1999: 150).

veremos con más detenimiento en la segunda parte de este estudio. Sin embargo, la duda permanente que informa la poesía eliotiana y la sensatez y sentido común de su obra crítica consiguieron imponerse a la incompreensión que suscitaban sus declaraciones públicas y la distancia que Eliot fijaba entre la poesía y la religión concordaba perfectamente con el rechazo a la Metapoesía por parte del autor barcelonés:

No voy a discutir aquí los deplorables efectos morales y religiosos de confundir la poesía con la moral en el intento de hallar un sucedáneo para la fe religiosa [...] Pedir a la poesía satisfacción religiosa y filosófica y renegar, entre tanto, de la filosofía y la religión dogmática es, desde luego, abrazarse a la sombra de una sombra (Eliot, 1999: 155-157)

Sobre las creencias en poesía

I deny, in short, that the reader must share the beliefs of the poet in order to enjoy the poetry fully. I have also asserted that we can distinguish between Dante's beliefs as a man and his beliefs as a poet [...] If you deny the theory that full poetic appreciation is possible without belief in what the poet believed, you deny the existence of "poetry" as well as "criticism"⁷⁶

T.S. Eliot, 1972: 269

Como veremos con más detenimiento en el capítulo siguiente, las afinidades electivas que pudieran existir entre la figura puritana de Mr. Eliot y la de nuestro poeta (burgués díscolo y homosexual impenitente, capaz de autoflagelarse con saña - *si no fueses tan puta!*- por la vida disoluta que llevaba, para, a continuación, reivindicar esa misma vida y hablar *sin despreciar- alegres como fiesta entre semana- las experiencias de promiscuidad*) son esencialmente de tipo literario, ya

⁷⁶ *Para resumir, niego que el lector deba compartir las creencias del poeta para disfrutar plenamente de la poesía. También he afirmado que podemos distinguir entre las creencias de Dante en cuanto a hombre y cuanto a poeta [...] Si uno niega la teoría según la cual la apreciación poética plena es*

que rastrear en sus respectivas biografías en busca de coincidencias políticas o religiosas, más allá de una cierta visión común que se fundamentaba en la madurez y la sensatez, resulta, por lo general, una empresa infructuosa. El propio Gil de Biedma diferenciaba muy claramente entre el enorme respeto (*veneración*, para reproducir el término exacto que empleó el poeta de *Moralidades*) que le merecía la obra poética de T. S. Eliot, y su casi nula sintonía personal con la figura pública del poeta de Saint Louis, quien llegaría a suscitarle una cierta animadversión que expresaría públicamente (como sabemos, hay también cierta referencia malintencionada a la desconfianza de Eliot en una carta de nuestro poeta a Carlos Barral, reproducida en el diario de 1956) por primera y última vez en su ensayo de 1984, “Four Quartets”. En dicho ensayo, las palabras del poeta barcelonés conjugaron el respeto hacia la figura literaria con la sorna hacia la figura pública, una figura algo risible y hasta patética, para encontrar en este contrapunto, un ejemplo muy sugerente de la dialéctica personal en torno a la identidad poética que tanto le interesaba en sus escritos críticos y sus entrevistas:

Cuando un célebre, grande y extremado poeta moderno, crítico con vocación de preceptista, dictador literario de la más encopetada editorial de poesía, resulta simultáneamente ser un converso a la más estricta observancia de la High Church de Inglaterra, un dedicado feligrés que participa en asambleas confesionales, un notorio meapilas que a menudo pasa el cepillo durante los servicios dominicales en su parroquia y un desdichado mortal a quien le ocurre estar viviendo una época de su vida muy dolorosa y muy crítica, el problema de inventarse, de recrearse, una persona poética acorde, igual de convincente para los lectores y para él, es en verdad bastante peliagudo (Gil de Biedma, 1994: 357-358).

posible sin compartir las creencias del poeta, uno niega la existencia tanto de la “poesía” como de la “crítica”.

A nuestro juicio, para Gil de Biedma, quien había arremetido contra lo que consideraba la *literalidad* de los españoles, una de las grandes lecciones de Eliot era la constatación de que la identidad poética no tenía por qué tener nada que ver con la persona del poeta, y que las máscaras poéticas (una teoría desarrollada por el poeta angloamericano en su estudio *The Three Voices of Poetry* y citada extensamente por nuestro poeta en su ensayo “Four Quartets”) podían permitir una libertad expresiva que él mismo resumía en el título de su antología poética definitiva, *Las personas del verbo*. Sin embargo, la importancia del concepto de la máscara eliotiana en la obra de nuestro poeta no se limita tan sólo a cuestiones de la *persona* poética, sino que, como señalaba Eliot en su *Función de la poesía y función de la crítica*, a veces el escritor halla en su *propia antítesis* una voz que le sirve de estímulo, unas ideas contrarias a las suyas contra las cuales ha de reaccionar⁷⁷ y, tal vez, una *cierta oscura afinidad electiva con una persona que actualiza todo lo que ha sido abolido en él*. El autor de “Pandémica y Celeste”, poema que sin duda habría sido anatema para el *dedicado feligrés* que había compuesto los *Cuatro Cuartetos*,⁷⁸ encontró en la propia obra crítica de Eliot la respuesta a su dilema ante el proselitismo de una parte importante de su poesía, en particular la condición de *ejercicios espirituales* de los *Cuartetos* y el conocido puritanismo de su autor. Como el poeta de Saint Louis había asegurado en el libro traducido por su discípulo barcelonés:

En realidad, probablemente se encuentra más placer en la poesía cuando se comparten las creencias del poeta, Por otra parte existe un placer definido en gozar de la poesía como poesía

⁷⁷ En el diario de 1956, Gil de Biedma había afirmado: *Es curioso, para ponerme a tener ideas, necesito siempre arrancarme en contra de las ideas de otro. La disconformidad, o cuando menos el no estar del todo de acuerdo, es lo que me dispara. Dejado a mí mismo, no pensaría —y probablemente tampoco escribiría— casi nunca* (Gil de Biedma, 1991: 185).

⁷⁸ Aunque los llamados “Bolo Poems” (recientemente traducidos al español en un volumen titulado *Inventos de la liebre de marzo*) nos ofrecen una imagen muy distinta del poeta angloamericano en su temática pornográfica y lenguaje deliberadamente obsceno.

cuando no se comparten las creencias, análogo al placer de dominar los sistemas filosóficos de otros hombres (Eliot, 1972: 253)

El problema de las creencias en materia poética fue una de las ideas recurrentes de *Función de la poesía y función de la crítica* y también constituyó el eje del debate entre Eliot y su amigo el crítico inglés I.A. Richards, un crítico cuya obra tenía para el autor angloamericano una *capital importancia en la historia de la crítica moderna*. El poeta de *La Tierra Baldía* insistiría una y otra vez en su incapacidad para apreciar la poesía de Shelley debido a la *repugnancia* que sentía por las ideas de éste, aunque, como acabamos de ver, no descartaba la posibilidad de disfrutar de la poesía de un autor con cuyas ideas no comulgaba en absoluto y esa capacidad incluso le parece indicio de una suprema madurez lectora:

El deliberado intento de hacernos con una poesía que no nos es afín, y que en algunos casos no lo será jamás, es algo que requiere extrema madurez (Eliot, 1999: 64).

A juicio del autor angloamericano, el problema de las creencias en materia poética se reduce esencialmente a nuestra capacidad de distinguir entre el placer estético que supone la lectura de un poema y que atribuimos objetivamente a ese poema, y el proceso de identificación ideológica, moral o simplemente personal con su autor. A nuestro juicio, la distinción eliotiana, que se basaba en la madurez, viene a coincidir con la de Antonio Gramsci, quien también había marcado las distancias entre el goce estético de la obra y la identificación ideológica con su autor:

Distingo el goce estético y el juicio positivo de la belleza artística, esto es, el estado de ánimo de entusiasmo de la obra de arte como tal, del entusiasmo moral, esto es, de la coparticipación en el mundo ideológico del artista, distinción que me parece justa y necesaria (Gramsci, 1968: 266).

Sin duda, no es necesario identificarse plenamente con la biografía de un autor para disfrutar de su obra, aunque naturalmente, una cierta identificación personal (*una coparticipación en el mundo ideológico del artista*, como decía Gramsci) con el autor facilita la recepción de cualquier obra poética: las adhesiones extraliterarias a la obra de García Lorca y Miguel Hernández, o la tentación de establecer una distinción maniquea entre los hermanos Machado⁷⁹ representan algunos de los casos más destacados de este fenómeno en el panorama de la poesía española contemporánea, y, respecto al canon inglés, el caso de Ezra Pound, antisemita y activo colaborador con el fascismo mussoliniano durante la segunda Guerra Mundial, plantea un dilema para cualquier lector, cuya recepción de los poemas de Pound no puede obviar la incómoda conciencia de los desmanes ideológicos de su autor. La visión gilbiedmana de la obra de Pound estuvo fuertemente condicionada por su conocimiento del filofascismo del poeta norteamericano, aunque en su ensayo “Imagen postrera de Ezra Pound” hizo un considerable esfuerzo de generosidad al abordar una obra con tanta significación eliotiana como veremos en la segunda parte de este estudio.

El problema de las creencias en la poesía, del desencuentro ideológico o moral entre poeta y lector, fue ampliamente estudiado por Eliot a lo largo de su obra crítica, y, en *Función de la poesía y función de la crítica*, sus reflexiones se cifraban, cómo no, en torno a la poesía de Shelley, como ejemplo de la incidencia negativa de la ideología en la poesía, y la de Dante,⁸⁰ como caso paradigmático de una poesía que trasciende su entorno ideológico y su momento histórico a la vez que no exige

⁷⁹ Gil de Biedma, fiel a su escaso afán de seguir las modas progresistas, apreciaba y aludiría a ambos en su obra.

⁸⁰ En una reseña de 1957 de una antología francesa de poéticas, nuestro poeta lamentaría la ausencia de Dante de dicha antología en unos términos muy cercanos a la prosa de Eliot que había leído por entonces: *Si se tiene en cuenta que Dante, aparte de ser uno de los mayores poetas de la historia, fue*

ninguna identificación personal por parte del lector para gozar plenamente de su poesía:

Volvamos ahora a la cuestión de hasta qué punto es posible disfrutar de la poesía de Shelley si no se aprueba el uso que de ella hace. Dante, desde luego, es el más completo didáctico⁸¹ que encontrarse pueda; yo he sostenido, empero, y todavía sostengo que para gozar de su poesía no es indispensable compartir sus creencias (Eliot, 1999: 132).

La famosa defensa por parte de Coleridge de la necesidad de *una voluntaria suspensión de la descreencia* (una definición que en su origen estaba expresamente vinculada a los elementos de fantasía e imaginación presentes en la literatura creativa), formaba parte central de la polémica entre I.A. Richards y Eliot, ya que el primero afirmaba que tal suspensión no había de producirse si leemos bien, una idea cuestionada por el poeta de *La Tierra Baldía* quien señalaría la madurez (esa obsesión gilbiedmana, a decir de su amigo Carlos Barral)⁸² como el elemento esencial en cualquier discurso literario que nos guste sin sernos ideológicamente afín:

Cuando la doctrina, teoría, creencia o “visión del mundo” manifiesta en el poema es una que el lector juzga coherente, madura y fundada en datos de la experiencia no constituye ningún obstáculo para el goce del lector, sea que la acepte o la rechace, la apruebe o la deplora; si se trata, en cambio, de una teoría que el lector juzga infantil o superficial, y él es un hombre intelectualmente adulto, puede producirse una casi total inhibición de la sensibilidad (Eliot, 1999: 133).

un hombre consciente y expresamente preocupado por los problemas de su arte, la decisión no deja de ser curiosa (Gil de Biedma, 1994: 32).

⁸¹ A decir del poeta barcelonés, *El poeta didáctico, el poeta engagé (que no pasa de ser un didáctico disfrazado) refiere siempre sus poemas a un sistema de creencias religiosas o morales, a una ideología política o social, que posee una absoluta validez: la poesía es transmisión (Gil de Biedma, 1999: 22).*

⁸² Según nos cuenta Carlos Barral en sus *Años de penitencia*, al conocer por primera vez a Gil de Biedma en 1950, se percató de que *Jaime tenía la obsesión de la inmadurez, que a mí en cambio me parecía un estado privilegiado, que quebraba el compromiso con la vida cotidiana, un hecho que se explicaba por el sufrimiento que le había costado a nuestro poeta asumir con madurez su propia*

A nuestro juicio, en ese análisis de las condiciones esenciales del goce estético y de la posibilidad de apreciar la obra de un autor con cuyos planteamientos ideológicos o morales estamos en franco desacuerdo, el propio Eliot nos proporciona las claves de la valoración gilbiedmana de la obra del poeta de los *Cuatro Cuartetos*: la coherencia y la madurez, virtudes supremas tanto para Gil de Biedma como para el poeta angloamericano, fueron las bases de su adhesión a la obra eliotiana, pese al considerable desencuentro ideológico entre ambos. En su último ensayo dedicado a la figura de su precursor eliotista, Luis Cernuda, nuestro poeta ofrecería la siguiente reflexión sobre la madurez, valor esencial para él y, a nuestro juicio, la razón subyacente de su tal vez improbable afinidad con el autor de *Función de la poesía y función de la crítica*:

La rabia del amor y la perenne frustración ansiosa del deseo son pasión de juventud y son de todos, aunque nadie haya logrado expresarlas como él lo hizo. La madurez, en cambio, es solitario empeño en uno mismo, y cada cual tiene la madurez que merece (Gil de Biedma, 1994: 339).

Para concluir, aunque las ideas sociales y religiosas de Eliot estaban, sin duda, diametralmente opuestas a las de Gil de Biedma, creemos conveniente señalar que fueron, a nuestro juicio, la sensatez⁸³ de su formulación y la coherencia con que las mantuvo los pilares de la recepción positiva de la obra del poeta angloamericano por parte del autor barcelonés, así como el rechazo eliotiano de la poesía como seudoreligión y su afán de honestidad intelectual, expresada a través de una duda permanente. Debido a esta valoración independiente y esencialmente madura de las

excepcionalidad: *Jaime tenía razones para detestar la inmadurez. La etapa de indecisión de la personalidad había sido, en su caso, más bien angustiante y dolorosa* (Barral, 1978:211).

⁸³ En un juicio sumamente eliotiano de 1957, el poeta barcelonés aseguraría que *abstenerse de prejuzgar la genialidad y la importancia de sus contemporáneos es la mejor y más sencilla muestra de sensatez que cualquiera puede ofrecer* (Gil de Biedma, 1994:35)

ideas del poeta de los *Cuatro Cuartetos*, lo que pudo ser un profundo desencuentro resultó ser la confirmación de la idea formulada por el escritor angloamericano y traducida por su discípulo barcelonés, quien encontraría en la obra eliotiana *una intimidad muy satisfactoria* con su antítesis, con su *antimáscara*.

CAPÍTULO 6

AFINIDADES ELECTIVAS

- *Si yo uviese de escoger, más querría con mediano ingenio buen juicio, que con razonable juicio buen ingenio.*
- *¿ Por qué?*
- *Porque hombres de grandes ingenios son los que se pierden en heregías y Falsas opiniones por falta de juicio. No ay tal joya en el hombre como el buen juicio.*

Juan de Valdés, *Diálogo de la Lengua*

Habida cuenta de las profundas divergencias entre las vidas y las personas públicas de T.S. Eliot y Jaime Gil de Biedma, más que de similitudes ideológicas o identificación personal del discípulo con el maestro, a nuestro juicio, más bien cabría hablar de afinidades electivas. La cita de Juan de Valdés con la que el poeta barcelonés da comienzo a su prólogo a Función de la poesía y función de la crítica constituye toda una declaración de principios de sus valores literarios y de la enorme simpatía que sentía, si no por la persona, al menos por el pragmatismo y la inteligencia práctica del pensamiento crítico del autor angloamericano, quien, en su ya citado libro teórico de 1933, había hablado de su inaptitud para el razonamiento abstracto (Eliot, 1999:183). Si bien es verdad que la admiración que nuestro poeta sentía hacia el autor de los Cuatro Cuartetos se circunscribe principalmente a su obra, y que los dos eran personas enormemente diferentes en lo político y lo espiritual, creemos que hay ciertos puntos de confluencia entre ambos que merecen

ser analizados con más detenimiento, ya que demuestran una afinidad que va más allá de lo estrictamente textual e incide en la concepción más amplia de la interdiscursividad cultural que analizaremos con más detenimiento en la segunda parte de este estudio. A continuación, ofrecemos un análisis más detallado de la naturaleza de esta relación literaria entre dos seres tan aparentemente dispares, una afinidad electiva que se puede resumir en unas palabras de nuestro poeta procedentes de su artículo “Revista de bares (o apuntes para una prehistoria de la difunta gauche divine)”:

dos clientelas; porque efectivamente son dos las que conviven sin mezclarse, extrañas la una a la otra, pero en realidad vinculadas por cierta oscura afinidad electiva (Gil de Biedma, 1994: 205).

La desmitificación del poeta

Para un poeta no plantea problemas ser un ganapán en otro tipo de actividad. Al contrario, creo que tiene grandes ventajas, si uno aprende a pensar en la poesía como una actividad gratuita. La poesía no es una profesión. El gran defecto de muchos poetas contemporáneos es que, aunque saben que la poesía no puede ser una profesión, porque no da para ganarse la vida, se empeñan en actuar como si lo fuese, creen que tienen que publicar un libro cada dos o cada tres o cada cuatro años [...] Eso es insensato. La gran ventaja de no poderse ganar la vida con la poesía es que uno no necesita escribir.

Jaime Gil de Biedma, en Merino, 1982: 64

De la poca paciencia que despertaban en Eliot las declaraciones más estridentes sobre la poesía y la supuesta misión sagrada de los poetas, la muestra más clara la encontramos en su juicio sobre Shelley y la archiconocida sentencia de éste último según la cual *los poetas son los ignorados legisladores de la humanidad*. El tono mesiánico del romántico por antonomasia no convencía en absoluto al poeta de Saint Louis, quien, tras sopesar las contribuciones de Wordsworth y Coleridge en

cuanto al cambio fundamental en la percepción social de la poesía y del papel del poeta, acaba por resaltar los excesos de Shelley:

Wordsworth y Coleridge no se limitan a demoler una tradición literaria superada, sino que se rebelan contra todo un orden social; sus pretensiones a propósito de la función de la poesía alcanzarían un punto de máxima exageración en la frase famosa de Shelley (Eliot, 1999: 54).

El autor de *Función de la poesía y función de la crítica* también aseguraría acerca del gran maldito inglés que *un entusiasmo por Shelley se me antoja, también, cosa de la adolescencia: para la mayor parte de nosotros, Shelley marca un intenso periodo anterior a la madurez, pero ¿para cuántos sigue siendo el compañero de la edad madura?*(Eliot, 1999: 125), una lectura que se sostenía en su concepto de la madurez poética y lectora y, a nuestro juicio, una recepción conscientemente basada en un gusto personal y ligeramente excéntrico⁸⁴ que asumía sus propias limitaciones y su incapacidad para comprender a determinados autores, un enfoque que sería compartido por el poeta de *Moralidades* quien en un artículo de 1979 dedicado al teatro de Chejov aseguraría que:

La historia personal de la literatura que uno va componiendo al azar de sus experiencias de lector nunca es de fiar, ni siquiera para uno mismo, y a veces nos encastilla en limitaciones tontas [...] Nada más injusto, pero tampoco nada más natural (Gil de Biedma, 1994: 245).

Asimismo, resulta interesante cotejar las palabras ya citadas del poeta angloamericano acerca de la madurez lectora con las ideas que Gil de Biedma había formulado en la introducción a su estudio de *Cántico*, una introducción titulada “De

⁸⁴ Según Eliot, *todos hemos de tener un gusto ligeramente excéntrico para tener verdadero gusto* (Eliot, 1999:179).

la lectura a la crítica” en la cual el poeta del medio siglo hace un repaso de sus entusiasmos adolescentes en materia literaria y, muy particularmente, de su pasión por Rilke y Rimbaud, poetas que le inspiraban:

Una fe ciega en que la poesía, un poeta –cualquiera-, iba un día a decirme a algo importante, definitivo. Atravesaba esa última crisis de la adolescencia, que uno cree que ha de desembocar en una revelación y que desemboca, de modo por completo inopinado, en las primeras estribaciones de la edad adulta [...] Rilke -las Elegías-, luego Rimbaud [...] Cuando devolví sus poemas a la estantería me encontraba materialmente en cueros vivos [...] mis efusiones anteriores me parecían un sarcasmo (Gil de Biedma, 1994: 72).

En una entrevista con Ana María Moix, el autor de *El pie de la letra* no dudaría en apoyarse en un poeta inglés tan relevante como Keats (irónicamente, un poeta que suele ser considerado como paradigma del romántico atormentado, es decir, un “poeta” en el sentido más fácilmente comprensible y universal del término) para restarle importancia al supuesto hecho diferencial del poeta.⁸⁵ En este sentido, tras la estela de Unamuno, Machado y Cernuda, nuestro poeta, a decir de Luis García Montero, consiguió *saldar por fin las cuentas de los billetes pedantescos, exhibiendo en público que no hace falta ponerse muy poético para escribir, leer o criticar poesía* (García Montero, 1986:163), una huida de la pedantería y la autodiferenciación del metapoeta que el autor barcelonés resumía de esta forma tan contundente y tan anglófila en su apuesta por desmitificar la labor poética:

⁸⁵ Fueron numerosas las instancias de la autopresentación poco literaria, con una cierta pose de filisteo, de nuestro poeta quien incluso llegaba a restarle importancia a su vocación poética juvenil, asegurando que en el momento de cierta vista de Alexandre a Barcelona *.Por aquella época yo no había escrito un solo verso, no leía poesía jamás y estaba por completo en ayunas de la existencia del poeta* (Gil de Biedma, 1994:45).

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 organizada y disponible. Para mí, esta disponibilidad, ese no entregarse del todo a nada, es la esencia del ser del poeta (Moix, 1972: 77).

La desconfianza visceral que Gil de Biedma sentía hacia las posturas parnasianas y la divinización de la literatura⁸⁶ fue una constante de su obra crítica y sus lecturas de los textos teóricos de Eliot no vinieron sino a reforzar esas creencias. Los valores supremos de la sensatez, la coherencia y la cordura que propugnaba el poeta de Saint Louis se le antojaron a nuestro poeta los grandes méritos y atractivos de la obra eliotiana y, en fechas tan tempranas como 1955, el barcelonés insistiría en estos elementos como los grandes logros de la obra crítica del angloamericano, cimentando así las bases de su visión de las condiciones esenciales de su voz poética y la voz crítica:

Ignoro hasta qué punto es Eliot una gran personalidad o un hombre con mucha personalidad, según suele decirse; posee, en cambio, algo no tan espectacular pero mucho más raro: una personalidad coherente [...]mas siempre en ella advertimos las mismas cualidades, que a ciertos críticos y poetas humanos parecerán sin duda bien modestas: sensibilidad, intuición, algo que podríamos llamar humildad manual, y – lo que es más precioso – sentido común, son imprescindibles para ser un gran crítico (Gil de Biedma, 1999: 11).

Quizá la mayor afinidad electiva entre ambos poetas en el ámbito personal y biográfico se produjo en su preferencia por un trabajo extraliterario⁸⁷ y su pretensión

⁸⁶ En la ya citada entrevista con Federico Campbell, el poeta barcelonés relató así el inicio de su vocación literaria: *quizá tenía unas copas encima y me di cuenta de que podía ser poeta porque tenía en la cabeza un poema ya hecho (Campbell, 1971: 243)*

⁸⁷ Según nuestro poeta, *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*

de no “ir de poeta” en cada momento de su vida, parte de su apuesta común por la desacralización del poeta.⁸⁸ Jaime Gil de Biedma, como Eliot, llegó a formular toda una dialéctica personal a favor de la conveniencia de llevar una vida plena y ordenada⁸⁹ fuera de la literatura, y nunca ocultó su escaso aprecio por las posturas malditas ni se dejaba embaucar por los que tendían a sacralizar la literatura, una actitud que no fue fruto de la llegada de la madurez como cabría esperar, sino que ya se asomaba en el diario que escribió entre los 26 y los 27 años:

Me impacientan los escritores que parecen perpetuamente llevar un cirio en la procesión de la literatura, pero no tanto como los que se disfrazan de buen salvaje (Gil de Biedma, 1991: 12).⁹⁰

A raíz de una noche *delirante* con Juan Goytisolo que había dejado algo perplejo a nuestro poeta (*Esperaba un rato de conversación más o menos literaria, y no una interminable travesía por tugurios de absoluta irrealidad*), Gil de Biedma también dejaría constancia de la desconfianza que le merecía el malditismo de su compañero barcelonés y de su suspicacia acerca de las posturas que le suelen acompañar, pese a su propia condición de noctámbulo irredento:

más sano trabajas intensamente, pero te das cuenta de que tus acciones no te han poseído, no te has identificado con ellas (Moix, 1972: 76-77).

⁸⁸ En el coloquio titulado “Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras ociosidades”, Carlos Barral asegura que *para la persona que vive de la literatura la mayor parte de su vida, como es tu caso –y el mío–, la literatura llega a ser absolutamente privativa, o sea que vives a través de la literatura*. Ante esta confusión entre la vida y la literatura por parte de su amigo barcelonés, Gil de Biedma le contesta *A mi ya no me pasa. De jovencito sí* (Gil de Biedma, 1994: 220). Testimonio de su sensatez y su desmitificación de la literatura que nos recuerda a la conocida distinción de Goethe para quien aseguraba que el Arte y la Vida son dos completamente diferentes, por eso una se llama el Arte y la otra se llama la Vida.

⁸⁹ Las primeras palabras de su diario de 1956 son: *En el fondo la nostalgia del orden, el deseo de simetría* (Gil de Biedma, 1991: 7). Sin duda, es un comentario algo atípico en un joven que contaba con sólo 26 años en aquel momento, y nos habla de su necesidad casi compulsiva del orden, una necesidad muy parecida a la de Eliot.

⁹⁰ La referencia algo cáustica al *buen salvaje* iba dedicada a Henry Miller ya que Carlos Barral le había propuesto a Jaime Gil de Biedma que realizara una traducción de *El coloso de Marusi* del novelista estadounidense.

Me divertí mucho. Pero hay en el frenesí de Juan – ¿estaba de verdad borracho?- una cierta deliberación, una ausencia de convicción física y un malditismo que en el fondo no me agradan (Gil de Biedma, 1991: 135).

La apuesta por la desacralización de la poesía también estaba fuertemente arraigada en el pensamiento crítico del poeta angloamericano quien, en 1923, como parte de una encuesta de la revista *Chapbook*, dejaría meridianamente claro hasta qué punto podían llegar su descreimiento en la grandeza mítica de la poesía y su rechazo a la Metapoesía.⁹¹ Así, al ser preguntado por la función especial de la poesía en el panorama global de la literatura, el poeta de *La Tierra Baldía* contestó de manera lacónica: *ocupa menos espacio*.⁹² A nuestro juicio, parte del rechazo de Gil de Biedma hacia la sacralización de la poesía y su desconfianza hacia los que hacían de la poesía, si no una religión, al menos un modo de vida, residía en su distinción rigurosa entre la labor poética y la vida laboral.⁹³ La actitud del autor de *El Pie de la letra* en este sentido entronca perfectamente con la de Eliot, quien tras sus estudios en Harvard, la Sorbona, y Oxford, abandonó la carrera académica por la tranquilidad económica y la estabilidad vital de un trabajo en el Departamento Extranjero de Lloyd's, un puesto que sólo abandonaría por un puesto de directivo en la editorial Faber y Faber. La elección vital del poeta angloamericano, pues, no era ni forzosa ni meramente circunstancial y representaba toda una declaración de principios frente al malditismo de sus coetáneos instalados en la bohemia parisina. La historia merece la

⁹¹ En la "Conclusión" de su *Función de la poesía y función de la poesía*, Eliot aseguraba, con una característica referencia a la sensatez, que *considero sensato ponerse en guardia contra toda concepción que espere demasiado de la poesía* (Eliot, 1999: 183).

⁹² Al ser preguntado *¿Cómo ve usted su obra en relación a la de los poetas de su generación?*, nuestro poeta ofrecería una respuesta lacónica muy parecida a la de Eliot: *Más breve* (Campbell, 1971: 250).

⁹³ Al recordar unas declaraciones suyas de 1956, nuestro poeta afirmaría que *el recurso comparativo a la Grecia clásica me resulta ahora, a veintiocho años de distancia, un tanto sospechoso de confusión entre vida y literatura* (Gil de Biedma, 1994:270).

siguiente interpretación por parte de José María Valverde, autor de una excelente traducción española de las poesías completas de Eliot:

Desde 1917, T.S. Eliot entró a trabajar en un banco, el famoso Lloyd's, revelándose como empleado concienzudo que llegaría a ser propuesto para la categoría de gerente, cuando en 1925 lo dejó para ser director de una editorial. En esto también Eliot es representativo de una época en que los poetas, escarmentados, no caen en la trampa de la bohemia de los maudits, y prefieren asumir la máscara de un serio oficio, dividiendo su tiempo entre la rutina del empleo y las horas del hobby creativo (Valverde, 1978, 15).

Por supuesto, no todos adoptaron la misma postura ni rehuyeron la bohemia más clásica y, resulta interesante cotejar las palabras de José María Valverde con las que Gil de Biedma dedicó a la figura de Ezra Pound, íntimo amigo y estrecho colaborador del poeta de *La Tierra Baldía*:

Como tantas otras, la leyenda de Pound está asociada al recuerdo de aquella Internacional Europea de la Bohemia, aquel improvisado y permanente Café Parisien de las Naciones en donde se fraguaron la literatura, la pintura y la música de la primera mitad del siglo XX. La aventura fue magnífica. Pero una vida así, medianamente pobre y completamente libre, lejos del propio país, itinerante entre Londres, París y Rapallo, exclusivamente vivida en una sociedad a la vez muy fluida y muy cerrada, entre personas sin más pasión compartida que la pasión artística y sin más interés inmediato que las contiendas, los movimientos y las personalidades literarias, resulta fatalmente empobrecedora. Perder la sensatez es fácil (Gil de Biedma, 1994: 301).

Ya salió el británico, como decía Carlos Barral. En definitiva, para nuestro poeta, una vida así no era aceptable porque carecía de *sensatez*. Lo que atraía al autor de *El pie de la letra* era el sentido práctico de esta burguesía ilustrada inglesa, representada por figuras tan señeras como Eliot o Auden o por contemporáneos

suyos como Kingsley Amis o Philip Larkin (un poeta cuya ironía y acidez sentimental presentan unos interesantes paralelos con la obra de nuestro poeta y autor de un poema como “Toads” que reza así: *Ah, were I courageous enough / To shout Stuff your pension! / But I know, all too well, that’s the stuff / That dreams are made on*)⁹⁴ que le ofrecían otro modelo literario a seguir, y un ejemplo de honradez intelectual frente a posturas más parnasianas o ensayos de malditismo.

Épater la bohemia

*De qué sirve, quisiera yo saber, cambiar de piso
dejar atrás un sótano más negro
Que mi reputación –y ya es decir-,
Poner visillos blancos,
y tomar criada,
renunciar a la vida de bohemio.....*

Jaime Gil de Biedma, “Contra Jaime Gil de Biedma”

A nuestro juicio, hay otro elemento de idiosincrasia común a los personajes poéticos y sociales de Gil de Biedma y T.S. Eliot: un gusto por llevar la contraria⁹⁵ a la progresía habitual a base de exhibir un dandismo sin complejos, lo que podríamos denominar como su afición por *épater la bohemia* y no esconder su apuesta por la

⁹⁴ Ojalá tuviera yo el valor / de gritar ¡a la mierda con la pensión!/ pero sé, demasiado bien, que de eso/ están hechos los sueños. La última frase, *The stuff that dreams are made on*, es una cita textual de Shakespeare.

⁹⁵ Al hablar de la conocida novela de Merimée, *Carmen*, un libro que defiende de un modo muy particular, disfrutando de llevar la contraria con su gusto por lo *lowbrow* y su rechazo del consenso crítico en torno a esta “españolada”, nuestro poeta realiza una defensa de esta novela supuestamente folklórica que, inopinadamente incluso recurre a las teorías de Eliot: *Muy leída en el pasado siglo y sospecho que muy poco en éste, la narración pasa en nuestro país por una españolada [...] pero además, guardando distancias que Merimée será el primero en guardar con su amigo y maestro, ¿no es una flagrante italianada La Chartreuse de Parme? Dejémonos pues de bobadas de color y de verdad local y hablemos de literatura [...] Sevilla, Gaucín y Estepona, Gibraltar y su Campo, Málaga y Ronda, la serranía de Córdoba y sus ermitorios no se describen en Carmen, están. Decía T.S. Eliot que un lugar se hace real no describiéndolo, sino porque algo sucede en él* (Gil de Biedma, 1994: 267). Esta definición eliotiana también había aparecido en el estudio de *Cántico* con referencia explícita a las novelas de Henry James (Gil de Biedma, 1994: 147).

condición de *integrados* frente a los *apocalípticos*, según la dicotomía establecida por Umberto Eco. Es significativo, además, y nos dice mucho del espíritu independiente y hasta antibohemio del autor de *Poemas Póstumos* que, lejos de disimular sus aires de *gentleman* y su porte aristocrático, los cultivaba a conciencia en un ambiente tan poco propicio para estos gestos como fue el de los círculos izquierdistas de la Barcelona de la posguerra. Su introducción en la tertulia de Barral da un *irritante aire aristocrático* al ambiente politizado y popular de las reuniones y, fiel a su estilo superficial de dandi y haciendo gala de un espíritu independiente, nuestro poeta opta por el gin-tonic del gentleman inglés en vez de la cerveza que consumían todos los demás. El autor de *Años de penitencia* recuerda la irrupción en escena del poeta de *Compañeros de viaje* de la siguiente manera:

Temo que debía resultar realmente antipático, lo que no debía disgustarle en absoluto. Posaba como interlocutor de ambigü, como en la ocasión de nuestro conocimiento [...] Jaime era una persona incómoda en sociedad. Ante un auditorio de más de tres interlocutores se sentía irrimiblemente impelido a avasallar con su inteligencia [...] Era en público desusadamente agresivo, como si estuviera continuamente necesitado de justificación (Barral, 1975: 211-212).

Sin duda, estos aires de dandi juvenil y la frivolidad que sugerían habían de molestar sobremanera a los más izquierdistas de ese círculo, y, en este sentido, fue Pepe Sacristán quien parece haber torpedeado su intento de ingreso en el PCE por considerarlo un personaje sospechoso, no solo por razones homófobas sino por su aire de burgués frívolo. En su diario de 1956, el propio Gil de Biedma sospecha que la razón es precisamente esa frivolidad que le caracterizaba y que no encajaba muy bien con los planteamientos austeros y rigurosos de los más politizados de su entorno. Eliot, por supuesto, no sintió el menor interés por ingresar en el partido

comunista aunque sí estaba dispuesto a reconocer que la lectura marxista de la sociedad era la única que le merecía un respeto equiparable a la cristiana y, como hemos visto, alababa el sentido común y la coherencia de Trotski. El comportamiento del poeta angloamericano durante los años veinte parecía constituir un intento de *épater la inteligentzia* modernista, demasiado radical para los conservadores y demasiado conservador para los radicales. Indudablemente, el autor de *Función de la poesía y función de la crítica*, como muy bien sabía nuestro poeta, fue un ser sumamente contradictorio (el novelista inglés V.S. Pritchett describió a Eliot como *una compañía de actores dentro de un solo traje, cada uno provocando a los otros*) un hombre que, en el momento del enorme éxito de *La Tierra Baldía*, simultaneaba el cargo de gran pope del movimiento modernista y, al mismo tiempo, el del diligente empleado de un prestigioso banco londinense. En 1924, es decir sólo dos años después de la aparición de *La Tierra Baldía* y cuando la fama de esta obra estaba en su máximo apogeo, Eliot estuvo en París, ostensiblemente para buscar colaboraciones para su revista el *Criterion*, y su aspecto y sus modales dejaron claro que tenía muy pocas ganas de agradar a la bohemia más granada de esa ciudad, entre ellos dos paisanos suyos, Gertrude Stein y William Carlos Williams. La primera recordaba su visita de la siguiente manera, destacando la seriedad y el aspecto conservador del poeta angloamericano:

*A sober, almost solemn, not so young man who, refusing to give up his umbrella, sat clasping its handle while his eyes burned brightly in a non-committal face.*⁹⁶

⁹⁶ Un hombre sobrio, casi solemne, no demasiado joven quien, habiéndose negado a soltar su paraguas, se quedó sentado asiendo el pomo del paraguas mientras en sus ojos ardía una mirada ambigua.

El autor de *Paterson*, por su parte, insistiría en el aspecto chocante de Eliot en los cafés parisinos frecuentados por los artistas, ese mundillo que Gil de Biedma llamaría *La Internacional Europea de la Bohemia*, y sus ganas aparentes de provocar a estos modernos con su aire de aristócrata a la antigua usanza:

*T.S. Eliot had come to Paris about then, appearing at the Dome and other bars in top hat, cutaway and striped trousers. It was intended as a gesture of contempt and received just as that.*⁹⁷

La postura de Gil de Biedma frente a la bohemia más clásica y su autoimagen de poeta burgués, coincidían notablemente con la de su maestro, aunque en el caso del barcelonés también existía cierta mala conciencia nacida de las contradicciones inherentes a su apuesta simultánea por la poesía social. Igual que su maestro angloamericano en los casos de Goethe y Shelley, nuestro poeta demostraría cierta presteza para confesar sus fobias personales hacia determinados escritores antes de analizar su obra, una costumbre asimilada en cierta medida de sus lecturas de la crítica eliotiana. En este sentido, uno de los máximos exponentes de esa ya citada bohemia parisina, Ezra Pound despertaría muy poca simpatía personal en el escritor barcelonés, y el juicio ya citado de éste sobre esa vida de artista maldito (*fatalmente empobrecedora*) deja bien clara su visión particular y nos ayuda a comprender las causas de sus reticencias hacia el mundo vocacionalmente bohemio. A nuestro juicio, las claves de la apuesta antibohemia de Gil de Biedma, reflejada y hasta cierto punto inspirada en la de Eliot, se encuentran en su desconfianza hacia esa sociedad cerrada en torno a sí misma, fatalmente autorreferencial y peligrosamente falta de interés por el mundo exterior y su propio rechazo de toda la morralla mistificadora de la

Metapoesía y la bohemia. En definitiva, para un notorio *empirista racionalista* como fue el poeta barcelonés, ese mundo incompleto e irreal hubo de resultar intolerable, así como su apuesta por la negatividad, según la denominación ofrecida por García Montero en un estudio cuyo título resulta sumamente gilbiedmano, *Poesía, cuartel de invierno*:

Al entrar en la lógica necesaria del exceso, como única forma de volver a espiritualizar la cultura de la gran ciudad, la vida y la obra de los poetas encuentran su razón de ser en la composición de un espacio marginal, enfrentado a la norma y a los cuartos de estar de la burguesía. Hay una cierta gloria en no ser comprendido y esto – como señaló Hugo Friedrich- es asumido por la lírica moderna como una apuesta por la negatividad (García Montero, 1987, 45).

Tanto Gil de Biedma como Eliot se caracterizaban por llevar una vida extraliteraria anclada en la realidad más mundana de los negocios, y ambos poetas incluso afirmarían sentir cierta preferencia por las amistades no literarias, siempre y cuando la amistad no precediera a la actividad literaria como en los casos de sus amistades respectivas con Ezra Pound y con Carlos Barral. En cuanto a esta faceta de la vida laboral del poeta de los *Cuatro Cuartetos*, uno de sus biógrafos, el novelista inglés Peter Ackroyd, ha escrito:

*In fact throughout his life Eliot appreciated, and needed, the company of people who were more conventional, or at least less complicated, than himself, – not out of any particular desire to conform but rather because there was a large element in his own character which was neither literary nor intellectual (Ackroyd, 1984: 31).*⁹⁸

⁹⁷ Por entonces T.S. Eliot había llegado a París, presentándose en el Dome y otros bares con un sombrero de copa, un chaleco largo y pantalones de raya. Se había concebido como un gesto de desprecio y fue entendido como tal.

⁹⁸ De hecho, a lo largo de su vida Eliot apreciaba, y necesitaba, la compañía de personas que eran más convencionales, o al menos no tan complicadas, que él mismo -no por un deseo particular de ser

El poeta barcelonés, por su parte, también dejó constancia de su gusto por la compañía no intelectual, de manera especial en el diario de Filipinas (aunque aquí también primaba la motivación sexual de estos encuentros) y, de su escasa necesidad de compañía literaria en su madurez, pasada la intensidad de la primera juventud, aunque las dedicatorias y las amistades parecen decir lo contrario. En una entrevista realizada en 1981 por Arcadi Espada y Ramón Santiago, aunque publicada por primera vez en el año 2000, Gil de Biedma afirmarí:

Yo no hago vida de escritor. El personaje no sale a pasear, no sabría qué hacer con otros personajes literarios. Soy un hombre que ha escrito poemas, ensayos, pero nada más. En mis relaciones personales me siento más cómodo entre ejecutivos, aunque no tenga nada que ver con ellos, que con escritores que no sean directamente amigos míos, como Barral o Marsé. Y como resulta que ser escritor ha sido una vocación profunda, el hecho de identificarme con el personaje literario me produce una incomodidad que no siento con mi personaje de ejecutivo. Además de representarlo mejor, no me incomoda porque no apuesto nada en ello (Espada, 2000, 5).

A nuestro parecer, los paralelos con el proceder diario de Eliot son notables, pues, en opinión de todos los que le trataron en su vida profesional en su primera etapa en el banco o más tarde en la editorial Faber y Faber, el poeta angloamericano era un hombre atento y muy a gusto entre otros compañeros ejecutivos (tenía la costumbre de entregarse a cualquier tarea administrativa por muy rutinaria que fuera aunque su única obligación auténtica era tratar con los autores y valorar los manuscritos), pero su timidez y su notoria frialdad podían causar estragos en los encuentros con otros escritores, incluso cuando no tenía ningún motivo para sentirse

conformista sino más bien porque había una gran parte de su personalidad que no era ni literaria ni intelectual

en inferioridad de condiciones. La lista de encuentros desafortunados entre el autor de *La Tierra Baldía* y otros escritores es muy larga pero quizás uno de los más curiosos fue el que se produjo entre Eliot y James Joyce en París en 1920, en el transcurso del cual el poeta angloamericano, en compañía de Wyndham Lewis, regaló al novelista irlandés un par de botas viejas pertenecientes a Ezra Pound, un gesto que molestó tanto a Joyce que en seguida dejó de prestarle atención a Eliot, refiriéndose constantemente a él como “tu amigo” (Ackroyd, 1984: 102). Aunque esta anécdota representa un caso extremo de esta faceta del carácter de Eliot, y su preferencia por la compañía no literaria constituye, a nuestro juicio, un punto más de afinidad temperamental con Gil de Biedma. Asimismo, esta postura les alejaba de los que Celaya ha denominado los *poetas poetísimos*⁹⁹ y se reflejaría tanto en su poesía como en su obra crítica. Aunque podrían parecer meras anécdotas biográficas que tienden a la similitud, creemos que corresponden a la demostración de una forma análoga de concebir la poesía, el personaje del poeta y su relación con la sociedad, parte de su apuesta común por la positividad burguesa y el interés creciente por lo que cada uno tiene de “hijo de vecino”.¹⁰⁰ Su rechazo común del metapoeta, de los desmanes de Shelley o del Bécquer más exaltado (*Yo soy la ignota escala que el*

⁹⁹ En un ensayo titulado “Después de la muerte de Alfonso Costafreda” Gil de Biedma reflejaría su escasa fe en su propia grandeza poética y elogiaría la sensatez de su compañero barcelonés ante la conciencia de sus limitaciones artísticas: *Cuando descubrí, como a todos nos ha ocurrido, que nunca sería el poeta grande que había soñado, no quiso ser, ni aparentar, ninguna otra cosa* (Gil de Biedma, 1994: 218). En el mismo texto, el poeta del medio siglo ofrecería otro de sus habituales anglicismos con guiño intertextual incluido al afirmar en su conclusión: *All passion spent, lo único que importa es concluir manifestando mi admiración y mi respeto por Alfonso Costafreda*, una referencia inglesa que remite al título (*All passion spent*) de las memorias de Vita Sackville-West, escritora inglesa del grupo de Bloomsbury muy ligada a la figura de Virginia Woolf.

¹⁰⁰ En la ya citada entrevista de 1981, nuestro poeta aseguraría que *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 [...]. Ahí está el germen de esa distinción de esa 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* (Espada, 2000: 5).

cielo une a la tierra),¹⁰¹ se traduciría en una forma de abordar la poesía que Gil de Biedma había encontrado de manera sólida y convincente en la obra de Eliot:

No hay poeta honrado que se sienta absolutamente seguro del valor permanente de su obra: acaso haya desperdiciado su tiempo y echado a perder su tiempo (Eliot, 1999: 195).

Cabe preguntar hasta qué punto el autor de *Poemas póstumos* construyó este discurso poético para justificar sus propias elecciones vitales:¹⁰² el haber seguido la tradición familiar y haberse convertido en un ejecutivo burgués, de cara al público, un modélico profesional dedicado a un negocio (la Compañía Nacional de Tabaco en Filipinas) que no dejaba de ser un vestigio de la presencia colonial. Ciertamente, su vida pública casaba muy mal con el ambiente izquierdista y progresista que reinaba en la *intelligentzia* barcelonesa de los años sesenta y setenta y, en consecuencia, no pudo dejar de influir en esa tan mencionada “mala conciencia” que reflejaría en su propia poesía. Aunque pensamos que el ideario eliotiano de tradición, sensatez y desconfianza hasta las posturas más exaltadas se integraban muy bien en el discurso personal de la madurez que construyó el poeta de *Moralidades*, a nuestro juicio, las claves de esta postura estaban presentes desde su más temprana juventud y sus primeras poesías. En este sentido, un poema como “Las afueras” no se concibe en su totalidad sin la citada lectura apasionada de Eliot, y el prólogo gilbiedmano a *Función de la poesía y función de la crítica* de 1955 revela su asimilación definitiva de las claves de las posturas teóricas del escritor angloamericano. Sin duda, el poeta de Saint Louis se iría convirtiendo con el paso de los años en un punto de referencia

¹⁰¹ Aunque no figuraba entre sus poetas preferidos, la obra del poeta sevillano merecería algunos elogios por parte del autor de *El pie de la letra* quien hablaría de *la obra admirable y única de Bécquer* (Gil de Biedma, 1994: 350).

imprescindible, y resulta extraordinario comprobar con qué frecuencia Gil de Biedma recurría a las ideas de Eliot -y, en menor medida, las de otros escritores angloamericanos- para explicarse a sí mismo y para fundamentar sus propias teorías. Sin embargo, a nuestro juicio, esa tendencia no fue sino la confirmación de la sintonía artística que el joven poeta barcelonés sintió al leer por primera vez los *Cuatro Cuartetos*, estableciéndose entonces un diálogo intercultural que no se interrumpiría hasta su muerte en 1990.

Una vida ordenada

*For I have known them all already, known them all –
Have known the evenings, mornings and afternoons,
I have measured out my life with coffee spoons.*¹⁰³

T.S. Eliot, “La canción de amor de J. Alfred Prufrock”

A lo largo de su vida, T.S. Eliot sintió una necesidad ciertamente compulsiva de orden y de rutina y, tras abandonar su labor como maestro de escuela, puesto que las tareas que le imponían esa profesión encajaban muy mal con su carácter introvertido, pasaría a incorporarse al Departamento Colonial de Lloyd’s. Al principio sobre todo, el poeta angloamericano disfrutaba mucho con el trabajo en el banco de Lloyd’s y afirmaba que encontraba fascinante la “ciencia del dinero”, siendo su labor principal la redacción de informes comerciales sobre bancos extranjeros, una tarea que le divertía al igual que el mundo lógico y racional de los números. A nuestro juicio, existe un interesante paralelo con la labor de Gil de Biedma en la Compañía Nacional de Tabaco en Filipinas, y la inclusión de su “Informe sobre la Administración General en Filipinas” en *Retrato del artista en*

¹⁰² En una entrevista de 1972, el poeta barcelonés explicaría, con su pragmatismo habitual, su elección profesional: *lo único que quería era solventar de una vez el problema de ganarme la vida, estar tranquilo y poder pensar en mis cosas* (Campbell: 1971:257).

1956 constituye no sólo uno de los casos más singulares de la incorporación de la prosa comercial al ámbito de la literatura, sino una reivindicación implícita de la exigencia formulada por el poeta del medio siglo y su amigo Gabriel Ferrater según la cual un poema debe tener el mismo sentido que una carta comercial. Tanto el autor norteamericano como el barcelonés eran poetas convencidos de la conveniencia de llevar una vida ordenada¹⁰⁴ fuera de la poesía y, lejos de repudiar su trabajo en la empresa privada, cantaban sus virtudes con parecida convicción. Naturalmente, en esta apuesta por el orden y el trabajo convencional se encontraban en las antípodas del Olimpo de los *poetas poetísimos* denunciados por Celaya, aunque su defensa de una actividad plenamente integrada en el sistema capitalista les aleja inequívocamente de los planteamientos de éste último acerca del trabajo y la poesía:

Cuando los poetas viven improductivamente, protegidos por los mecenas, o, a falta de éstos últimos, como los juglares o los scops, sin sujetarse a un trabajo fijo y asalariado, no buscan la ociosidad, 'madre de todos los vicios' o 'vicio de malgastar el tiempo', desperdiándolo', según rezan los viejos Diccionarios, sino un trabajo no enajenado, escogido según la propia vocación, por gusto o libre elección, y cumplido, no por necesidad o imposición, es decir, no como el de la alienante sociedad capitalista, o el de la soviética, porque la producción ha sido nacionalizada, sigue siendo coactivo. Los poetas, tantas veces mal tachados según la lógica del trabajo y la recompensa o el principio socialista 'a cada uno según lo que produce', prefiguran el Ocio de la sociedad capitalista o el 'a cada cual según sus necesidades' de la comunista (Celaya, 1972: 57).

Ni Gil de Biedma ni Eliot sentían su actividad en la empresa capitalista como algo *alienante* y, en el caso del poeta barcelonés, ni siquiera lamentaba que le robara el tiempo necesario para escribir. Definitivamente, ambos autores llegaron a preferir

¹⁰³ *Pues les he conocido ya a todos, les conozco a todos - / he conocido los anohecerceres, mañanas, tardes, / he medido mi vida con cucharillas de café.*

vivir la literatura como algo esencialmente lúdico (sobre las motivaciones del escritor hablaremos en la segunda parte de este estudio al abordar las cuestiones intertextuales) al margen del trabajo y no como una profesión en sí misma.¹⁰⁵ En el caso del autor de *Función de la poesía y función de la crítica*, hubo quien intentó convencerle e incluso ayudarlo para que dejara ese trabajo mundano y se dedicara por completo a la poesía (Ezra Pound llegó a afirmar que la permanencia de Eliot en el banco era *un crimen contra la poesía*) y varios amigos intentaron recaudar fondos para que el poeta angloamericano pudiera dejar su trabajo de ejecutivo, pero, significativamente, el propio Eliot siempre rechazó estas ayudas no solicitadas. Así, por ejemplo, en 1920 renunció a la posibilidad de un trabajo a tiempo completo como editor de la revista cultural *Athenaeum* porque dijo preferir la estabilidad del banco y, evidentemente, porque la rutina y el orden de ese mundo también le complacían enormemente.

En ese mismo año de 1920, Eliot conoció por primera vez a I.A. Richards, por entonces un joven académico de la Universidad de Cambridge que se había emocionado enormemente con las primeras poesías del autor de Saint Louis. Richards intentó convencerle para que se incorporara a la recién establecida Escuela de Estudios de Inglés de dicha universidad, pero el poeta de “Gerontion” se negó a aceptar dicha propuesta como también cinco años antes se había negado a aceptar una oferta de la Universidad de Harvard para volver allí como profesor tras completar su tesis doctoral sobre A.E. Bradley.¹⁰⁶ Como se puede observar, si Eliot

¹⁰⁴ En su “Revista de bares”, el poeta barcelonés reafirmaría su gusto por el orden y racionalidad, asegurando que *no porque la vida resulte confusa hemos de instaurar sin más la confusión en nuestra vida* (Gil de Biedma, 1994: 208).

¹⁰⁵ Eliot no se sentía capaz de escribir durante más de tres horas al día – no quería ser un escritor a tiempo completo y necesitaba un trabajo “útil”.

¹⁰⁶ En 1926, sin embargo, Eliot se presentó como candidato a un puesto de *research fellow* (profesor investigador) en el colegio de All Souls en Oxford y le fue denegada la plaza precisamente por lo modernista de su obra (Ackroyd, 1984: 157).

nunca se integró en la crítica universitaria fue porque así lo quiso y no cabe hablar de ningún tipo de enfrentamiento, y menos de resentimiento, con el mundo académico. El poeta de los *Cuatro Cuartetos* tenía una visión extraordinariamente clara de su posición dentro del mundo de la literatura inglesa y desde el principio se recreaba en la figura del *outsider* que veía en gente como Henry James, cuya identidad cultural, europea de una manera radicalmente modificada por su americanismo, atribuiría a todos los grandes artistas norteamericanos. Gil de Biedma, por su parte, tampoco quiso entrar en la vida académica y, tras ejercer de ayudante del profesor Fabián Estapé, optó por el mundo de los negocios y estableció así una clara delimitación entre su vida profesional y su poesía,¹⁰⁷ una delimitación ya trazada por su admirado Eliot.

Sobre los páramos culturales

*En España la gente se apretaba en los cines
Y no existía la calefacción*

Jaime Gil de Biedma, “Elegía y recuerdo de la canción francesa”

Salvando todas las distancias culturales y sociohistóricas, tanto Gil de Biedma como T.S. Eliot tuvieron la sensación de crecer en un ambiente exterior de *páramo cultural*, paliado en cierta medida por sus propias lecturas en la biblioteca familiar y un afán de conocimientos que les impulsaría a extender sus lecturas más allá de lo que se estilizaba en sus propios ámbitos sociales. Los años formativos de nuestro poeta en la España de los años cuarenta fueron caracterizados ciertamente por una innegable penuria sociocultural, aunque no es menos cierto que un hijo de la alta burguesía barcelonesa no vivía de manera demasiado brutal estos sufrimientos (en

¹⁰⁷ Gil de Biedma se declararía *un poeta de domingo con conciencia de lunes, una metáfora que alguien dijo a propósito de Wallace Stevens y que pusimos en circulación Gabriel Ferrater y yo*

“Infancia y confesiones” nos cuenta que *mi familia era bastante rica* y su infancia era *mi pequeño reino afortunado*), y una buena biblioteca familiar estaba siempre a su alcance. En el primer capítulo de *Cántico: El mundo y la poesía de Jorge Guillén*, el poeta del medio siglo ofrece unos datos más precisos sobre sus lecturas de poesía hasta su primer encuentro con el libro de Guillén al cual dedicaría un estudio publicado en el año 1960:

*Cuando Cántico, en su edición de 1945, cayó en mis manos por primera vez, mi bagaje de lector de poesía era poco más o menos el de cualquier muchacho burgués de mi edad, aprendiz de poeta, crecido en los años inmediatamente posteriores a la guerra civil. El inventario de mis lecturas españolas comprendía casi exclusivamente el Siglo de Oro –sobre todo Garcilaso y Góngora– y el grupo de poetas representados en la Antología parcial de Gerardo Diego, por la mayor parte de los cuales sentía una admiración sin límites. Sumábase a esto un conocimiento muy incompleto, pero muy apasionado, de las dos estirpes poéticas francesas que, arrancando de Baudelaire y pasando por Mallarmé y Rimbaud, van a dar respectivamente en Valéry y los surrealistas (Gil de Biedma, 1994: 72).*¹⁰⁸

Como se puede observar, las lecturas que por entonces había realizado ese muchacho de 16 años no nos hablan precisamente de un restringido acceso a la cultura y menos de un *páramo cultural*. Si brilla por su ausencia la tradición angloamericana se debe sobre todo a la tradición afrancesada de la burguesía española y su sistema educativo, y la ausencia de un autor contemporáneo tan

(Batlló, 1982:58).

¹⁰⁸ Resulta interesante cotejar estas declaraciones de Gil de Biedma con el siguiente inventario de lecturas escolares realizadas por Eliot a los 16 años, su último curso en la Academia Smith antes de preparar su ingreso en la Universidad de Harvard, lecturas que nos hablan del cosmopolitismo literario que ya se forjaba el joven poeta, su interés por la literatura clásica y un cierto temprano afrancesamiento: *Los Principios de la Retórica* de Hill; *Otelo* de Shakespeare; *El Golden Treasury* (una muy conocida antología de poesía inglesa); Milton; Macaulay; Addison; *La conciliación con América* de Burke; los libros III y IV de *La Eneida* de Virgilio; Ovidio; Cicerón; *La Iliada* de Homero; *Andromaque* y *Horace* de Racine; *Los Miserables* de Hugo, *Le Misanthrope* de Moliere; *Las Fábulas* de Fontaine (Ackroyd, 1984: 25).

importante como Sartre -a quien Gabriel Ferrater ya había leído en 1938 cuando se carteo con el autor de *La náusea* (Riera, 1988: 136)- sin duda se explica por el estrecho cerco de la censura cultural del franquismo. Sin embargo, la ausencia del poeta de los *Cuatro Cuartetos*, el mismo Mr. Eliot conocido por su defensa de la tradición cristiana y su simpatía por los movimientos autoritarios de signo derechista, era una omisión circunstancial más que una exclusión censoria, ya que en los años 40 y 50 hubo varias traducciones españolas de la poesía eliotiana a cargo de estudiosos y poetas (Dámaso Alonso, José Luis Cano, José Antonio Muñoz Rojas) plenamente respetables ante los ojos del régimen franquista, un aspecto de la recepción española (en la cual, nuestro poeta hubo de desempeñar un papel de gran relevancia a partir de los cincuenta) de la obra del poeta de Saint Louis que será objeto de un análisis más detallado en la segunda parte de este estudio.

El *páramo cultural* estaba fuera en los institutos, la universidad y las librerías, pero el propio poeta de “Las afueras” tuvo un acceso privilegiado al menos a la cultura tradicional y la de vanguardia poética de antes de la guerra civil. Como hemos señalado anteriormente, la España de posguerra ha sido calificada con frecuencia como *páramo cultural* -curiosamente, hay una resonancia eliotiana en el mismo término ya que en inglés el término *páramo* se traduce al inglés como *waste land* y, de hecho, en 1930, Enrique Manguía realizó una traducción al castellano de la obra magna de Eliot con el título de *El Páramo*- aunque algunos críticos como Riera (1988: 31)¹⁰⁹ han cuestionado esta denominación y otros antólogos de la promoción poética de los 50 como García Hortelano han insistido precisamente en el

¹⁰⁹ Según Hernández, la “promoción desheredada” vive en un páramo cultural y no viaja al extranjero. Tal vez puede calificarse de páramo la cultura española de la posguerra. Sin embargo, los miembros de esta promoción –eso sí, tras rocambolescas aventuras- consiguen hacerse con los libros de mayor interés publicados en el extranjero y muchos de ellos comienzan a traspasar las fronteras con regularidad. Baste recordar a Jaime Gil de Biedma, estudiante en Oxford; a Claudio Rodríguez,

papel fundamental de las bibliotecas familiares de los componentes de dicha promoción que les facilitarían unas lecturas caracterizadas por un alto grado de cosmopolitismo que, a su vez, se traduciría en el antiprovincianismo que acompañaría siempre a autores como Gil de Biedma, Barral y los Goytisolo, una apuesta por *la abolición de las aduanas poéticas* que se convertiría en una de sus principales señas de identidad.

El concepto tan eliotiano del *páramo* es, desde luego, altamente matizable en el caso del autor de *El pie de la letra*, aunque éste no pudo sustraerse del todo a la penuria cultural existente en el mundo exterior. Por su parte, T. S. Eliot, vivió una infancia y una primera juventud caracterizadas también por una sensación de desarraigo (para emplear el término de Dámaso Alonso que tanta fortuna hizo en los estudios de la poesía de posguerra) con un exterior poco afín a sus intereses culturales, una situación paliada en gran parte por la amplia biblioteca a su disposición gracias a su procedencia de la élite universitaria de Nueva Inglaterra. El poeta angloamericano, hijo de la alta burguesía intelectual de Boston, nació en Saint Louis, Missouri en 1888, ciudad a la cual se había desplazado su abuelo William Greenleaf Eliot como misionario de la iglesia unitaria. Este abuelo bostoniano abandonó la Facultad de Teología de la Universidad de Harvard en 1834 para dedicarse a las labores de difundir la doctrina unitaria en lo que era por entonces una zona fronteriza y salvaje. Como prueba de su celo reformador y su vocación educativa, el abuelo de Eliot ayudó a fundar varios colegios y también la primera universidad de Saint Louis. Cuando nació su nieto Thomas, la ciudad se había convertido en un importante centro industrial, pero el futuro autor de *La Tierra Baldía* era muy consciente del abismo que separaba a Saint Louis, la ciudad donde se

profesor en Inglaterra; a José Ángel Valente, funcionario en Ginebra; a Carlos Barral y a José Agustín Goytisolo, asiduos viajeros por Europa (Riera, 1988: 31).

crió, de las tradiciones patricias de la vida cultural de Boston, a donde se marchó en 1905 para preparar su ingreso en la Universidad de Harvard. El padre del poeta angloamericano era un conocido empresario de Saint Louis cuyos negocios -el transporte marítimo, los productos químicos y la fabricación de ladrillos- constituían la esencia de la transformación de Saint Louis en un importante centro industrial en el cual los Eliot se distinguían entre los próceres de la sociedad burguesa de aquella ciudad norteamericana. El joven T.S. Eliot, sin despreciar este mundo, sabía que no era el suyo, y la ambivalencia que sentía hacia él sería compartida años después por su discípulo barcelonés. La conciencia de pertenecer forzosamente a la élite de una burguesía capitalista con la que no se podía identificar plenamente (los llamados “Boston poems” como “Cousin Nancy” y “Cousin Helen “ hablan de la ambigüedad que Eliot sentía hacia su propio ámbito social y familiar) es algo que también observamos en la poesía gilbiedmana,¹¹⁰ notablemente en el caso de “Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera”:

*Oh mundo de mi infancia, cuya mitología
se asocia – bien lo veo –
con el capitalismo de empresa familiar!
Era ya un poco tarde
incluso en Cataluña, pero la pax burguesa
reinaba en los hogares y en las fábricas – Rusia estaba muy lejos
y muy lejos Detroit.*

En honor a la verdad, hay que señalar que en el mismo poema, el poeta barcelonés habla de su *resentimiento contra la clase en que nació, y que se complace*

¹¹⁰ En su diario de 1956, el poeta barcelonés expresaba su escepticismo acerca de la escasa inquietud intelectual de su entorno social: *Ignoro si las gentes de mi clase empiezan a interesarse por las ideas*

también al ver mordida, ensuciada la feria de sus vanidades, una postura que se aleja radicalmente de la de Eliot en el plano político aunque no tanto en cuanto a los esfuerzos del poeta angloamericano por renunciar a la vida previamente diseñada para alguien como él,¹¹¹ y optar por combinar la vida burguesa con la poesía en Londres, para disgusto de una familia que se caracterizaba por su apego a las costumbres más rancias y su concepción estricta del estatus social de Nueva Inglaterra. Quizás la ironía común a la vida Gil de Biedma y Eliot fue que, a diferencia de lo que dictaba el canon bohemio, acabaron por aceptar gustosamente una vida profesional de prestigio en el mundo de la empresa y ambos adoptaron sin tapujos las costumbres de los ejecutivos burgueses y hasta reivindicaron la conveniencia de este estilo de vida para su obra poética. En este sentido, el ejemplo del poeta de los *Cuatro Cuartetos* fue un caso singular en medio del frenesí bohemio de los años veinte y, a nuestro juicio, el poeta barcelonés lo tomaría como punto de referencia en su apuesta por la positividad y el orden del burgués.

de los demás o si sencillamente empiezan a acostumbrarse a ellas, que también sería un progreso (Gil de Biedma, 1991: 176).

¹¹¹ En su ensayo de 1984, "Four Quartets", Gil de Biedma explica así las circunstancias de las conferencias impartidas por Eliot en los Estados Unidos en 1932-33, conferencias que serían editadas con el nombre de *Función de la poesía y función de la crítica: En octubre de 1932 Eliot viaja a Estados Unidos para profesar un ciclo de conferencias en la cátedra Charles Eliot Norton de la Universidad de Harvard, donde él se educó entre 1906 y 1910, y otro en la de Virginia. Tiene cuarenta y cuatro años, es su primer viaje desde 1915, cuando fue allá para notificar a sus padres la decisión de establecerse en Inglaterra y de casarse con Vivien Haigh-Wood; un matrimonio desastroso y doloroso de cuya vida en tête à tête ofrece un memorable trasunto el diálogo de la parte II de The Waste Land [...] la estancia en Nueva Inglaterra, en los lugares de su infancia y adolescencia y primera juventud, inevitablemente anuda el roto hilo de la vida que podría haber sido la suya, como nativo norteamericano y como profesor de filosofía en la Universidad de Harvard* (Gil de Biedma, 1994: 366-367). A nuestro juicio, la referencia a la vida que *podría haber sido la suya* (en cursiva en el texto original) remite a unos versos del comienzo de "Burnt Norton": *What might have been and what has been / Point to one end, which is always present (Lo que podría haber sido y lo que ha sido / apuntan a un solo fin, que está siempre presente)*.

Extranjeros de sí mismos

*Y a menudo he pensado en otra historia
distinta y menos simple, en otra España*

Jaime Gil de Biedma, “Apología y petición”

Como hemos señalado antes, a ambos poetas les unía cierta sensación de extranjerismo social. Eliot por tradición familiar y formación educativa era un señorito bostoniano transplantado al seno de la burguesía capitalista del Sur de los Estados Unidos, y Gil de Biedma, por su parte, como miembro de una eminente familia de origen castellano que se había trasladado al mundo de la alta burguesía barcelonesa había de tener cierta sensación de ser un *outsider*, no en la ciudad ciertamente mestiza de Barcelona, pero sí en la alta sociedad catalana donde los apellidos siempre han pesado y los suyos le delataban, si no como un *xarnego*, al menos como un ser ajeno a la tradición cultural de Cataluña,¹¹² puesto que su padre, Luis Gil de Biedma y Becerril había nacido en Madrid y su madre, María Luisa Alba Delibes en Valladolid, y los dos se habían establecido en Barcelona al contraer matrimonio en 1923. Sus compañeros barceloneses de generación tenían credenciales catalanistas mucho más importantes y algunos escribieron sus poemas exclusivamente en lengua catalana (caso de Gabriel Ferrater) o se dedicaron a traducir a poetas catalanes al castellano (Alfonso Costafreda, Jaime Ferrán José Agustín Goytisolo).¹¹³ Sin embargo, la relación del poeta de *Moralidades* con la

¹¹² Sin embargo, nuestro poeta no presentaba ningún tipo de desarraigo, y en la sobrecubierta de la edición de 1975 de *Las personas del verbo* afirmaba que *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 château-, ha sido un factor importante en la formación de mi mitología personal.*

¹¹³ Según Carlos Barral, *escribíamos en una situación incómoda desde dentro y hacia fuera. Éramos extraños y a lo sumo tolerables desde el punto de vista de una literatura nacional, la catalana, a la que nuestro medio de expresión traicionaba, Escribir en castellano nos hacía cómplices de la Guardia Civil, de las fuerzas represoras de una cuya cultura cuyo destino y cuya condición política compartíamos, pero que no era la nuestra, a la que éramos inmediatamente extranjeros* (Barral, 1978:187).

lengua catalana nunca fue de hostilidad¹¹⁴ como demuestra el prólogo a la traducción catalana de los *Cuatro Cuartetos* en el cual habla con términos muy elogiosos de esa lengua y de su mayor aptitud para traducir la poesía inglesa en comparación con el castellano, asegurando que el catalán es *más rico en tonalidades vocálicas que el castellano, mucho más abundante en monosílabos y en palabras agudas* (Gil de Biedma, 1994:370).¹¹⁵

Sin embargo, la percepción de su familia como *monárquica y bastante rica* (Riera, 1988: 57)¹¹⁶ complicaba la situación aún más y la percepción de “señorito” que algunos formaban de él en el primer contacto era también, sin duda, consecuencia de esa pose de *snob* anglófilo que reconocía haber cultivado a su vuelta de Oxford en 1953. Eliot, por su parte, compartía esa sensación de desarraigo no sólo por los motivos sociales que hemos expuesto, sino también por una convicción real de no pertenecer plenamente a la sociedad en la que se había criado y no poder identificarse con la clase social en la que había nacido. Se veía a sí mismo en una especie de tierra de nadie dentro de su propio país ya que, al haber nacido en el Sur, no podía considerarse uno más del Norte y sus lazos familiares y culturales con el Norte le impedía sentirse un verdadero ciudadano del Sur. La dicotomía Norte-Sur en los Estados Unidos de principios del siglo veinte aun seguía ejerciendo una fuerte presión política y social, y el poeta de *La Tierra Baldía* se tuvo que labrar

¹¹⁴ En un artículo titulado “A propósito de un manifiesto surrealista” afirma que *me parecía la situación del catalán, además de injusta, muchísimo más sombría* y señala que el interés general está en un país donde nadie es más que nadie y ninguna de las dos lenguas es más que la otra (Gil de Biedma, 1994: 250-253). También declararía en el mismo artículo que *La imposición del castellano por la fuerza fue una absoluta injusticia histórica, pero el bilingüismo en Cataluña es un hecho histórico ya irreversible.*

¹¹⁵ En una entrevista con Joaquín Galán, nuestro poeta diría: *La rima consonante en castellano no va bien, que es una lengua con excesos de acentos en la penúltima sílaba. Además hay exceso de palabras largas y una exasperante pobreza vocálica que la rima consonante agrava todavía más. Creo que la asonancia permite efectos más variados y evitar ese horrible retintín a calderilla de las palabras de cuatro sílabas con acento en la penúltima* (Galán, 1978:45).

¹¹⁶ En “Dos infancias y la guerra”, nuestro poeta afirmaría, quizás con un elemento de *wishful thinking*, que provenía, como sus amigos Joan y Jacint Reventós, de *una sólida familia de la burguesía liberal acomodada* (Gil de Biedma, 1994: 256).

una autoimagen propia ante esta crisis de identidad que le llevó inexorablemente a acentuar sus orígenes ingleses y reivindicar su condición de inglés de adopción y sentimiento hasta un punto que podía llegar a ser ciertamente desmedido. No obstante, la raíz de esa anglofilia particular, de esa mitología personal que le impulsó a presentar a conciencia una identidad inglesa rayana en la caricatura, está en su percepción de estar entre dos mundos que política y socialmente mantenían un entendimiento forzoso y tenso que se había forjado a través de una guerra civil. En este sentido, una carta de 1928 a Herbert Read apunta al origen de esta dialéctica interna:

He described how he could not consider himself to be a Northerner in the United States because of his Missouri origins, and how because of his Northern ancestry he could not claim to be a Southerner, he did not believe himself to be an American at all. He was a 'resident alien' – an appellation to which in various circumstances he attached himself. But the fact that he dated this letter 'Saint George's Day' suggests to what lengths he would go to find an identity and a home (Ackroyd, 1984: 24).¹¹⁷

La tensión latente en Gil de Biedma acerca de su origen no se tradujo, afortunadamente, en una renuncia de su catalanidad ni de sus orígenes castellanos, dos vertientes de su personalidad que le parecían perfectamente compatibles. En el caso del poeta barcelonés, la dialéctica personal en torno a sus orígenes socioeconómicos y su lugar en la sociedad que le tocó vivir de joven produjo una lectura bien distinta que desembocaría en lo que tantas veces ha sido descrito como su “mala conciencia” de burgués. No obstante, si no renunció a su españolidad ni

¹¹⁷ Describió cómo no podía considerarse del Norte dentro de los Estados Unidos debido a su procedencia de Missouri y cómo debido a su antepasados del Norte no podía pretender ser del Sur, ni siquiera se creía americano. Era un “extranjero residente” – una denominación que se atribuyó a sí mismo en varias ocasiones. Pero el hecho de que fechó esta carta “el día de San Jorge” (el patrón no

padeció ningún tipo de trauma acerca de su identidad nacional en la España de la posguerra, él mismo se encargó de declarar a Inglaterra su *segunda patria*, atraído por la cordura y la mesura que él veía en la vida intelectual de aquel país.¹¹⁸ Ya conocemos su visión de la burguesía intelectual de Inglaterra (*creo que la burguesía intelectual inglesa es, en materia de sentimiento, la más culta del mundo*) y lo que más apreciaba en ella (*Valoración de la honestidad intelectual por encima de la inteligencia. Humor, ironía.*), pero nuestra visión es necesariamente incompleta si no tenemos en cuenta su percepción de la historia española y las idiosincrasias sociales de su propio país que le llevó a sentir la necesidad de adoptar, como su admirado Eliot, su *segunda patria* en lo que para el régimen de entonces no dejaba de ser la Pérfida Albión.

Hay dos poemas claves para entender la visión de España que tenía Gil de Biedma, la España perenne y la de la posguerra, aunque ambos poemas están sin duda entre las menos eliotianas de su obra: “Apología y petición” y “Años triunfales”. En el primero de los dos, nuestro poeta se lanza directamente al ruedo al hablar con amargura de *nuestra madre España* y preguntarse sobre qué decir de:

este país de todos los demonios
en donde el mal gobierno, la pobreza
no son, sin más, pobreza y mal gobierno
sino un estado místico del hombre,
la absolución final de nuestra historia?

sólo de Cataluña sino también de Inglaterra) sugiere hasta qué extremos llegaría para procurarse una identidad y un hogar.

¹¹⁸ Sin embargo, no dudaba en criticar los desmanes políticos de los ingleses y su colonialismo trasnochado, enlazando esa visión, como siempre, con una referencia netamente española: *Al fin los ingleses parecen enterarse de que no tienen fuerza para precipitar y resolver la crisis por sí solos. Todo el mundo lo sabía, menos ellos: hoy son un poco el marido dio decimonónico que por primera*

El poema, tras cuestionar el mito interesado de la naturaleza intemporal e intrínseca de la pobreza española, *nuestra famosa inmemorial pobreza* y señalar sus raíces temporales y plenamente humanas, acaba por desear que se inviertan las tablas y *Que la pobreza suba hasta el gobierno. / Que sea el hombre dueño de su historia*. En uno de los versos más contundentes y memorables del poema, Gil de Biedma señala su visión de la tragedia latente en la historia de España:

*De todas las historias de la Historia
sin duda la más triste es la de España,
porque termina mal.*

“Años triunfales”, por su parte, habla mucho más expresamente de la guerra civil perdida y de sus consecuencias: *Barcelona y Madrid eran algo humillado*. Es la conciencia de la vulgaridad de la España vencedora, el aire irrespirable para los del bando perdedor, lo que empuja a nuestro poeta y a los de su generación hacia el cosmopolitismo como una especie de refugio intelectual en el cual capear el temporal interminable de la dictadura franquista, y este cosmopolitismo vocacional se mezclaría con la nostalgia republicana¹¹⁹ como el punto de referencia más inmediato y más personalmente creíble (recordemos los contactos de nuestro poeta con la familia de Alberto Jiménez Fraud y Natalia Cossío en Oxford y París y con María Zambrano, cuyo exilio en Roma evocaría en “Piazza del Poppolo”) de otra España posible. A nuestro juicio, sin la tragedia de la guerra civil ni Gil de Biedma ni sus compañeros de generación habrían tenido que adoptar lo foráneo con tanto fervor, y

vez se ve los cuernos en el espejo: ¡Qué ridículo papel /entre nosotros hacía: /todo Madrid lo sabía, /todo Madrid, menos él! (Gil de Biedma, 1991: 154).

¹¹⁹ Aunque Gil de Biedma y Barral, con su sorna habitual, eran muy capaces de desmitificar la cultura republicana y la famosa Generación del 27: *incluso llegarán a asegurar, con mucha dosis de humor, que si la situación en la España de la República era parecida a la que se explicitaba en un verso de*

la inclinación del poeta de *Compañeros de viaje* hacia el sentido común y la ecuanimidad de la vida intelectual inglesa sólo se puede comprender plenamente en el contexto del panorama desolador de la posguerra española. Sin embargo, creemos conveniente señalar que la visión gilbiedmana no deja de ser una idealización personal aunque comprensible, ya que el poeta del medio siglo pasó por Oxford como alumno privilegiado -él mismo se encargaría de evocar su *vida de joven sin trabajo y con algún dinero-* y, a diferencia de su experiencia filipina, no llegó a convivir con los elementos menos “ideales” de la sociedad inglesa, entre ellos su profundo clasismo, un caso análogo a la estancia privilegiada de Lorca en Nueva York, aunque en el poeta granadino la experiencia produjo un profundo rechazo sólo matizado por un sentimiento de admiración hacia *la ciudad más atrevida del mundo*. Esta idealización por parte del autor barcelonés fue, sin duda, consciente y voluntaria, un ejemplo más de lo que él mismo llamó su *imposible propensión al mito*, y tiene sus causas más profundas en la guerra civil y sus consecuencias, la miseria y la humillación descritas en “Años triunfales”:

*Media España ocupaba España entera
con la vulgaridad, con el desprecio
total de que es capaz, frente al vencido,
un intratable pueblo de cabreros.*

La ambivalencia que Gil de Biedma sentía hacia España se manifestaría en múltiples ocasiones y se debía, en gran medida, a su rechazo a lo que en el ensayo titulado “Juan Gil-Albert, entre la meditación y el homenaje” llamaría (con otro ejemplo de su alternancia entre el plural de la primera y la tercera persona para

Emilio Prados(las mariposas fecundaban los cuerpos desnudos de las muchachas a la orilla de los ríos) *el ejército hizo bien en levantarse* (Riera, 1988: 142-143).

referirse a las cosas de España) *nuestro inveterado provincianismo cultural*, un provincianismo que apreciaba a su alrededor y que consideraba mucho más profundo que el aislamiento político que lo propiciaba en aquel momento. Esta conciencia de ser un *outsider*, un incomprendido en una España hostil e incomprensiva no es, desde luego, exclusiva al autor de *Retrato del artista en 1956*,¹²⁰ sino que puede encontrar su reflejo en muchos de los antecedentes ilustres a quienes hemos aludido en el segundo capítulo de este trabajo, aunque hay un punto de referencia ineludible en la figura de Luis Cernuda, quien reunía casi todos los elementos de discordancia con la España oficial que sentía Gil de Biedma -su homosexualidad, su liberalismo- y fue el antecedente directo del poeta barcelonés en su anglofilia literaria y, de manera muy especial, su admiración por la obra de Eliot, algo que también dejaría plasmado en su propia poesía. Acerca de cierto poema cernudiano, “A sus paisanos”, quizás una de las composiciones más amargas escritas por un español sobre España (*Contra vosotros y esa vuestra ignorancia voluntaria, / Vivo aún, sé y puedo, si así quiero, defenderme*), nuestro poeta reflejaría su simpatía por la postura del autor de *La realidad y el deseo* pero, en otro alarde de su valoración de la madurez y la medida, la matizaría con su habitual sentido común ante lo que él creía la exageración y la tendencia al tremendismo autocomplaciente del poeta sevillano:

Leído en vida de él, A sus paisanos me pareció espléndido por el orgullo desabrido, por la autenticidad no encubierta del resentimiento, por la sarcástica humildad –tan verdadera – pero desmesurado; y eso que mis ideas acerca de España, y acerca de los españoles en general, no eran mucho más halagüeñas que las suyas. Ciertamente la vida del hombre y del poeta había sido infortunada. Pero ni la vieja herida de Perfil del aire, ni el destierro, que agravó su soledad de

¹²⁰ Él la identificaba muy claramente en Gil-Albert, *un artista de rara calidad entre nosotros, que ha vivido y ha escrito durante los últimos veinte años bajo la obsesión de morir inédito. Bergamín observó una vez que en la literatura francesa puede leerse a la carta, mientras que en la española hay*

siempre y estorbó el conocimiento de su poesía, [...] me servían para del todo comprender aquella complacencia amarga en la propia leyenda, en el desvío de su compatriotas y en el vengativo silencio que harían recaer -según él- sobre su obra y su persona después de muerto (Gil de Biedma, 1994: 340).

A lo largo de sus escritos críticos y sus manifestaciones públicas Gil de Biedma se caracterizaría por cierta ambigüedad amarga hacia su país de nacimiento, un rechazo que le conduciría hacia una anglofilia profunda y una vocación europeísta que, si bien eran consustanciales a su temperamento y su educación, difícilmente se habrían exacerbado tanto de vivir en una España más sosegada y, en definitiva, más libre. Por motivos históricos bien distintos, Eliot adoptó una anglofilia tremendamente exagerada que le llevaría a adoptar la nacionalidad británica y, en materia de tradiciones inglesas, el poeta angloamericano acabó por ser ciertamente más papista que el Papa. La visión que Eliot tenía de su país de origen no difería sustancialmente de la del poeta de *Moralidades*, sobre todo en cuanto a su visión del desprecio al estatus del artista en los Estados Unidos, la sociedad capitalista por excelencia. Al igual que en el caso del poeta barcelonés, esta visión se traduciría en términos literarios en una defensa de la tradición europea y, como americano en Europa, el poeta de los *Cuatro Cuartetos* inevitablemente hubo de mirarse en el espejo de Henry James,¹²¹ autor de *Retrato de una dama* (título que Eliot tomaría prestado en su primer libro de poemas), novela que tiene como argumento principal el contraste entre la sociedad estadounidense y la inglesa. En su búsqueda de identidad, la figura de Henry James sería clave para el autor de Saint Louis:

que contentarse con el plato del día. Y tanto estamos acostumbrados a él, editores y lectores, que ya nadie pide ni espera más (Gil de Biedma, 1994: 307).

¹²¹ Henry James, tras estudiar en Harvard, se trasladó a Europa donde viajaría de manera habitual desde su casa de Londres. Las similitudes biográficas no se le escaparon a T.S. Eliot.

If he sought for any definite identity, it was closer to the European one which he recognized in another American expatriate, Henry James. James was a European writer, he said, in a way that no person born in Europe could be: it was a consciously created identity, nourished by a peculiarly American sense of the past (Ackroyd, 1984: 89).¹²²

La apuesta eliotiana por *una identidad creada conscientemente* iba mucho más allá de su poesía, y la necesidad de escudarse tras una identidad cultural de adopción, una especie de bandera de conveniencia literaria, representa, a nuestro juicio, otro punto de afinidad electiva con Gil de Biedma, quien hablaría con gran lucidez de la construcción consciente de la *persona* poética de Eliot y se aplicaría la misma lección en sus propios versos. En el caso de ambos poetas, esta *identidad creada conscientemente* se nutría de una adopción consciente de una identidad literaria que, supuestamente, no les correspondía por su nacimiento y su condición social, una postura que valoraba la mesura y la ecuanimidad del ideal inglés y que sólo concebía su propia herencia cultural dentro del más amplio contexto del canon europeo, un hecho que se reflejaría en la densa alusividad y la vocación intertextual de ambos autores. Así, en su diario, el autor de *Retrato del artista* en 1956 hablaría de:

MI especial amistad con la literatura inglesa, incluso al nivel de las medianías. Creo que la burguesía intelectual inglesa es, en materia de sentimiento, la más culta del mundo [...] 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: 143-144).

¹²² Si buscaba una identidad definitiva, era una identidad más cercana a la europea que reconocía en otro expatriado americano, Henry James. James era un escritor europeo, decía, de una manera que no era posible para una persona nacida en Europa: se trataba de una identidad creada conscientemente, nutrida por un sentido del pasado peculiarmente americano.

A nuestro juicio, esta idealización de la cultura inglesa y de su burguesía intelectual se debe entender como parte de la mitología personal del autor barcelonés, parte de *esa identidad creada conscientemente* que se basa en la nostalgia de una época que ya no existe, y en la conciencia de que *los paraísos pretéritos son líricos esencialmente* (Gil de Biedma, 1994: 177), como diría nuestro poeta en un ensayo, “¿Adónde el paraíso, sombra, tú que has estado?”, inspirado en las ideas de Auden y que analizaremos con más detenimiento en la segunda parte de este estudio. Como hemos señalado anteriormente, este proceso de idealización de lo inglés por parte de Gil de Biedma resulta más comprensible en el contexto histórico de la posguerra española, época en la cual el gran sosiego de la vida intelectual inglesa debía de parecer sumamente atractivo y envidiable para un poeta atrapado en la penuria cultural descrita por Luis Martín-Santos en *Tiempo de silencio*. Asimismo, la anglofilia del poeta barcelonés constituyó en parte un intento de refugiarse en la nostalgia de otro país, del pasado, y hasta de la República, e Inglaterra le ofrecía un panorama exento de las tensiones violentas que habían caracterizado la vida intelectual y política de España en los años que precedieron a la guerra civil y que tan nefastas consecuencias tuvieron para el país. Si a ratos detectamos en los escritos críticos del autor de *El pie de la letra* cierta tendencia a idealizar el pragmatismo valorativo y la ecuanimidad de la burguesía ilustrada inglesa, este entusiasmo resulta ciertamente comprensible en un espíritu cosmopolita atrapado en una sociedad tan cerril y monolítico como la España franquista. Para el poeta del medio siglo, la miseria cultural y social de esta época era un lastre que tardaría mucho en quitarse de encima, una época que evocaría en su poema “Asturias, 1962”:

Grisés años gastados

tercamente aprendiendo a no sentirse sordos,

*ni más solos tampoco de lo que es humano
que los hombres estén.*

Aunque no es la intención de este trabajo indagar principalmente en la vertiente social de la poesía gilbiedmana (un aspecto de su obra que, sin duda, nos aleja del eliotismo que es el objeto de este estudio), sí creemos conveniente señalar la añoranza republicana del poeta como un elemento inherente a su vocación cosmopolita que incluso encontraría una curiosa expresión a lo largo de su estancia en Oxford, cuando trató asiduamente a Alberto Jiménez Fraud, director de esa Residencia de Estudiantes de Madrid que tanto había contribuido a la brillantez del mundo cultural de la Segunda República. Como puente entre la cultura republicana perdida en el exilio y la creciente adopción de los valores y la cultura de la burguesía intelectual inglesa por parte del poeta de *Compañero de viaje*, la figura de Alberto Jiménez Fraud fue clave y, durante la estancia del autor barcelonés en Oxford en 1953, éste ejerció una influencia personal muy profunda que sería recordada con cariño algunos años después en el artículo titulado “Wellington Place”.¹²³ En este breve artículo, recuerda con afecto, y con un aire ciertamente eliotiano, sus encuentros en las tardes oxonienses con Don Alberto y su mujer Natalia:

Como en Inglaterra son pocas las tardes en que no se pueda salir un rato al aire libre, incluso en invierno, no era raro encontrar a don Alberto y a Natalia cuando no estaban trabajando, o a uno de los dos, en el pequeño jardín (Gil de Biedma, 1994: 259).

Tras relatar la escena con sus habituales paréntesis relacionados con la literatura inglesa (al contemplar a los dos exiliados, ya mayores pero

¹²³ El artículo apareció por primera vez en *Ínsula* en 1983 y sería incorporado a la segunda edición de *El Pie de la letra* en 1994.

extraordinariamente guapos, no puede evitar pensar en la famosa sentencia de Keats: *Beauty is Truth*) el autor de *El pie de la letra* acaba por elogiar su espíritu de resistencia frente a la dureza del exilio y reflexionar con tristeza sobre lo que su pérdida supuso para la cultura universitaria de España:

Ahora pienso que la disponibilidad de tiempo y la igualdad de ánimo con que a todos nos acogían en Wellington Place eran genuinamente heroicas, sin parecerlo en ningún momento [...] Les era forzoso además ayudarse económicamente mediante traducciones y trabajos ocasionales que a veces les mantenían levantados hasta más allá de las dos de la madrugada. Pero el visitante en las horas amenas de la tarde no percibió jamás ni un rastro de fatiga ni un deje de impaciencia. Quien sabe por qué admirable ejerció de libertad interior don Alberto y Natalia habían escapado a la atrabiliaria deformación de carácter que la dureza del exilio impone al que lo padece. Eran, en el número 2 de Wellington Place, exactamente los mismos que habían sido en Madrid, veinte años atrás, cuando animaban el más deslumbrante ensayo de dignificación universitaria que ha conocido nuestro país (Gil de Biedma, 1994: 260-261).

La tradición europea

Los poetas españoles estamos hoy en mejor situación de comprender que Blake, Coleridge, 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.

Jaime Gil de Biedma, 1994: 350

Como es sabido, T.S. Eliot se caracterizó por su defensa apasionada de la tradición europea, y llegó a convertirse en un abanderado del canon literario del Viejo Continente hasta llegar a una franca exaltación del mismo consustancial a su conservadurismo integral. Gil de Biedma, por su parte, demostró una vocación europeísta de raíces muy distintas, pero, como se aprecia en la cita que acabamos de

ver, igual de apasionada en su defensa de la conveniencia de entender e integrar la literatura de su país dentro de las corrientes históricas y contemporáneas de la tradición europea. El autor de los *Cuatro Cuartetos*, pese a su conservadurismo social, abogó por la necesidad de conocer la historia y la actualidad de la literatura europea y la conveniencia de reconocer la literatura autóctona en ese espejo. Eliot fue considerado el gran lector, un hombre de lecturas amplias y variadas (Conrad Aiken declaró que *La Tierra Baldía* era la obra de una conciencia intensamente literaria) hasta el punto de ser tachado un exhibicionista pedantesco por sus detractores que creían que sus manías bibliófilas y su afición por citar en profusión servían para disimular sus propias carencias poéticas.¹²⁴ El autor de *El pie de la letra* también poseía una cultura literaria muy amplia que iba mucho más allá de los confines de la literatura española y, de hecho, uno de sus mayores reproches al *establishment* literario de la España de la posguerra fue su escaso interés por las culturas literarias ajenas, un reproche que con frecuencia personalizaría en la figura de Carlos Bousoño. Al igual que los jóvenes al mando de la revista de *Laye* en la Barcelona de los años 50 (el grupo de Gil de Biedma empezó a colaborar en la revista a partir del número 11 de la revista que fue publicado en 1951), Eliot se implicó a fondo en varias revistas de vocación marcadamente europeísta, publicaciones que pretendían romper con el provincianismo que apreciaba a su alrededor y reflejar las nuevas corrientes literarias que estaban imperantes en todo el continente europeo e integrar su propia tradición literaria dentro de este contexto, reivindicando no sólo lo europeo sino la condición netamente europea de lo autóctono. El autor de *Prufrock y otras observaciones* ya había colaborado activamente en el *Egoist* con Ezra Pound (fue en esta revista donde en 1917 publicó

¹²⁴ En una carta a W.B. Yeats, la escritora Dorothy Wellesley diría *¿Eliot?, ese hombre no es moderno. Expone el pasado y ofrece los jugos a los que están demasiado ocupados o los que son*

por primera vez su *Prufrock y otras observaciones*) y en 1922 él mismo fundó la revista el *Criterion* en cuyo primer número aparecería *La Tierra Baldía*. Con dicha publicación, el poeta angloamericano pretendía ofrecer una revista de ámbito europeo y, por ese motivo, estableció relaciones con escritores como Valéry Larbaud, José Ortega y Gasset y Robert Curtius. Como muestra de su vocación de difundir los textos más importantes del modernismo europeo, el *Criterion* fue la primera revista inglesa en publicar las obras de gente como Cocteau, Valéry y Proust.

Una poesía popular

Aparte de la variedad de funciones que los poetas han asignado a su arte, con más o menos éxito, con designios de instrucción o de persuasión, no hay duda de que todo poeta desea dar placer, entretener y divertir a la gente, y normalmente se alegrará si la cantidad de personas que disfrutan de esa diversión es lo más extensa y heterogénea posible.

T.S. Eliot, 1999: 61

Ambos poetas, lejos de buscar *la gloria de no ser comprendidos*, optaron decididamente por ganarse los favores del lector general y no sólo los aplausos de las reducidas filas de la sociedad literaria, y los dos lo consiguieron a su manera. Por este motivo, sus coetáneos veían con recelo el éxito que Eliot cosechaba entre el público en general con sus obras de madurez (especialmente sus piezas teatrales) mientras que el poeta angloamericano no renegaba en absoluto de esta aceptación popular.¹²⁵ Es decir, tanto Eliot como Gil de Biedma apostaron por buscar un acomodo entre la bohemia desclasada y el dandismo parnasiano, posturas que, a juicio de Gabriel Celaya, tienden a parecerse en sus planteamientos más profundos:

demasiado creativos para leer tanto como él.

¹²⁵ En su *Función de la poesía y función de la crítica*, Eliot había asegurado que *el poeta prefiere naturalmente dirigirse a un público lo más amplio y heterogéneo posible y que son el semieducado y el mal educado, más que el ineducado, quienes obstaculizan su camino: de mí mismo diré que desearía un público que no supiese leer ni escribir* (Eliot, 1999: 193).

La finalidad única en ambos casos es evidente: como revancha contra la sociedad que le ignora, el desclasado trata de hacer patente que la Poesía es el privilegio de unos pocos seres de excepción -una especie de casta de mistagogos-, y hasta considera el éxito como un signo de vulgaridad y de inferioridad. Para él, tan poco cuentan los mercantilizados y rastreros burgueses – los ‘filisteos’, de los que tanto se burlaban los románticos – como el pueblo: ‘la plebe municipal y espesa’ a que aludía Rubén Darío en plena exquisitez modernista. Es ‘la poesía para los poetas’ que ya había anunciado otro incomprendido: Bécquer. Es el reino de lo misterioso y lo sagrado en que se refugian los desclasados: la Metapoesía (Celaya, 1972:28-29).

Gil de Biedma, sin llegar a las enormes cotas de popularidad del T.S. Eliot más maduro (tras la concesión del Premio Nobel, el poeta de los *Cuatro Cuartetos* daría un recital de su poesía ante 15000 personas en un estadio de fútbol y también sería objeto de recepciones multitudinarias en distintas ciudades europeas y americanas, llegando a ser un símbolo de lo que el pueblo entendía por un “poeta”), también consideró una virtud de su poesía su popularidad entre un público que tal vez no era el habitual de la poesía, llegando incluso a hablar de las lecturas sofisticadas como *esa perversión de la poesía moderna*. En este sentido, el poeta barcelonés coincidía con el autor angloamericano quien en su *Función de la poesía y función de la crítica* había advertido del peligro que corre el lector que padece *la obsesión de ser listo y de encontrar algo -no sabe qué a ciencia cierta- o de que no le tomen el pelo* (Eliot, 1999:191). En la misma estela, en la ya citada entrevista de 1981, al ser preguntado si pensaba que su poesía era popular, el poeta del medio siglo contestó:

Para lo que puede ser una poesía moderna, sorprendentemente sí. Siempre y cuando tomemos el término popular en un sentido muy restringido, el que expresa la disponibilidad de ser leída con placer por personas que no son habituales lectores de poemas. Lo que ocurre, por otra

parte, es que la poesía moderna está concebida para gentes que leen poesía, que también escriben, o para catedráticos [...] Yo he tenido la suerte, hasta cierto punto, de escapar a esa perversión de la poesía moderna. No es nada recomendable leer un poema con la preocupación o la angustia de si lo vas a entender o no, que es precisamente la actitud que toman los lectores sofisticados, escritores frustrados o catedráticos instalados. Creo que hay que ser absolutamente vulgar para leer poesía (Espada, 2000:5).

Pese a su apuesta por una poesía comprensible y, en la medida de lo posible, popular, la postura de nuestro poeta no siempre había sido tan democrática, sobre todo en su juventud, en su época de eliotismo más intenso, su cultivada pose de *snob*,¹²⁶ su aire de anglófilo decadente y su distinción radical entre lo *highbrow* y lo *lowbrow* resultaban todo menos popular:

Llevo todo el verano escuchando Agua, azucarillos y aguardiente y hasta hoy mismo no había pensado que es una obra maestra. Soy todavía un snob y reservo mi capacidad de discernimiento estético para aquello que considero importante o que the right people considera (Gil de Biedma, 1991: 179).

A nuestro juicio, hay asimismo otros aspectos de la vida y la obra de ambos poetas que contribuyen a esa afinidad electiva que hemos señalado en el título de este capítulo, entre ellos el concepto de la amistad literaria y de la colaboración que esa amistad puede conllevar, un fenómeno que hemos reflejado en el segundo capítulo de este estudio y que representa otro elemento común a los dos escritores. Por otra parte, ambos escritores adolecían de lo que podríamos denominar como cierto pseudoanglicismo consistente en una visión muy estilizada y ciertamente idealizada

¹²⁶ En el relato de su visita a Picasso, “Monstruo en su laberinto”, el poeta barcelonés confiesa que *Por muy snob que yo sea o haya sido, que en esta ocasión uno de mis interlocutores era nada menos que Picasso más bien agudizaba mi depresión que la aliviaba (Gil de Biedma, 1994: 199-200).*

de la vida inglesa. Eliot estaba enamorado de una idea muy particular que tenía de Inglaterra (un poema muy temprano como “A Fable for Feasters” revela las claves de su mitología particular acerca de la historia inglesa), pero era una idea que no correspondía con la idea que sus contemporáneos ingleses tenían de su propio país, una visión idealizada y estereotípica y en el cual ellos no se veían reflejados. Gil de Biedma, también formaría su propia mitología personal acerca de Inglaterra, aunque fue una mitología conscientemente creada y debidamente matizada por la ironía habitual del poeta barcelonés quien ofrecería la siguiente evocación mítica y deliberadamente tópica de su *segunda patria*:

Inglaterra es la isla mítica del poderío marítimo, de las populosas tabernas londinenses, los cottages bucólicos, las grandes mansiones góticas señoriales, irguiendo entre prados sus torrecillas y pináculos tapizados de hiedra (Gil de Biedma, 1994: 317).

Otra coincidencia que, a nuestro parecer, refleja una determinada predisposición común ante la vida y la literatura y que creemos interesante señalar, se da en el caso de la enfermedad, vivida por ambos como causa y tema de la escritura y que ejercería una influencia decisiva en la evolución de la obra de los dos autores. En 1921, el médico de Eliot le obligó a tomarse unos meses de convalecencia pues su salud física y mental estaba en peligro. Fue a Margate, un pueblecito de la costa del sur de Inglaterra y lugar de veraneo tradicional para los londinenses, donde compuso una parte importante de *La Tierra Baldía* (*On Margate sands / I can connect/ Nothing with nothing*)¹²⁷ para después continuar su viaje hasta Lausana en Suiza donde consiguió completar su gran poema. Aunque el autor angloamericano no dejó constancia de su opinión al respecto, es evidente que el

reposo obligado a tan temprana edad, lejos de aminorar su creatividad, le dio un impulso definitivo. Gil de Biedma por su parte, quien tenía que ser plenamente consciente de las circunstancias de la composición de *La Tierra Baldía*, sí fue muy explícito acerca de los posibles beneficios del descanso forzoso debido a una enfermedad moderada y del retiro al cual obligaba. En su artículo “Recordando al Doctor Reventós”, el poeta barcelonés aseguraría con motivo de la detección de su enfermedad por dicho doctor:

De la mía guardo, igual que el médico que me cuidó, el mejor de los recuerdos. Para quien se siente con una vocación intelectual y contemplativa, una tuberculosis moderada durante un período de tiempo razonable es, si no se padecen agobios económicos, el mejor de los regalos. Yo hubiera querido que durase unos meses más; escribí un libro, podía haber escrito otro (Gil de Biedma, 1994:203).

A nuestro juicio, ambos poetas poseían una *conciencia intensamente literaria* que se reflejaría en la extraordinaria intertextualidad de su poesía, como en la tercera parte de este estudio. Asimismo, la afinidad temperamental entre los dos autores se puede apreciar en la integración de los valores teórico-críticas eliotianos que presenta la prosa de Gil de Biedma, quien en 1959, la época de su eliotismo más intenso eliotismo, formularía el siguiente juicio que evidencia su profunda asimilación de la crítica eliotiana, como veremos con más detenimiento en la segunda parte de este estudio:

hasta cierto punto el desarrollo de cada personal experiencia traduce a términos propios el de la tradición cultural que la ha precedido (Gil de Biedma, 1994: 51).

¹²⁷ *En las arenas de Margate / no puedo relacionar nada con nada*

Para concluir este análisis de las afinidades electivas que, a nuestro juicio, subyacen a la huella eliotiana que apreciamos en la obra de Gil de Biedma, nos parece oportuno citar unas palabras del poeta de *Moralidades* acerca de la afinidad que él mismo apreciaba entre Constantino Cavafis y Juan Gil-Albert:

Juan Gil-Albert no es “el Cavafis español”, para emplear un estereotipo de nuestro inveterado provincianismo cultural. La afinidad entre el britanizado griego de Alejandría y el afrancesado valenciano de Alcoy es de otra índole, y es honda. No se restringe a los pequeños detalles anecdóticos recogidos en mi evocación y a otras muchas coincidencias en gustos actitud, temperamento y circunstancias [...] La afinidad última, y asimismo el contraste, reside en el hecho de haber sido Cavafis un exiliado en su tierra (*Gil de Biedma, 1994: 310*).

En definitiva, sería una demostración muy notable de *provincianismo cultural* afirmar que el poeta barcelonés es el Eliot español, aunque el eliotismo de su obra poética y crítica representa, a nuestro juicio, uno de sus rasgos más destacados. Asimismo, la afinidad entre el estadounidense y el español anglófilos era ciertamente honda y presentaba muchas coincidencias en cuanto a gustos, actitudes y temperamento, e incluso en algunas circunstancias familiares y laborales. Estas cuestiones pretextuales fueron la esencia de esa afinidad electiva y también sentaron las bases de la relación intertextual entre ambos poetas que hemos denominado la huella eliotiana de la obra y que analizaremos con más detenimiento en la segunda y la tercera partes de este estudio. A nuestro juicio, las obsesiones eliotianas, el sentido común, la modestia, la coherencia, la sensatez y la madurez encontrarían su reflejo en el poeta barcelonés y formarían la base del eliotismo que se manifestaría en su propia obra.

PARTE SEGUNDA

**CUESTIONES TEXTUALES,
PARATEXTUALES E
INTERTEXTUALES**

CAPÍTULO 7

INTERTEXTUALIDAD E INTERDISCURSIVIDAD

Consideraciones generales

Hay una cosa rarísima en la vocación literaria. Yo puedo imaginar que haya alguien que rompa a bailar sin haber visto nunca bailar; o a esculpir sin haber visto jamás una escultura; o a pintar sin haber visto jamás un cuadro. Pero no me imagino a nadie escribiendo sin haber leído.

Jaime Gil de Biedma en Espada, 2000:5

No hace falta más que un conocimiento rudimentario de la relación entre el *Quijote* y los romances de caballería para saber que no hay obra que surja de un vacío literario y, como señaló el autor de *Moralidades*, resulta impensable pensar que alguna vez alguien se haya puesto a escribir sin haber leído un libro antes. A nuestro juicio, esta conclusión tal vez axiomática está en el origen de la intertextualidad y, naturalmente, en el origen de la profunda relación intertextual entre T.S. Eliot y Jaime Gil de Biedma. Con independencia de esta relación, ambos poetas pueden ser considerados como paradigmas de lo que habitualmente se entiende por la intertextualidad, una faceta de sus obras que ellos mismos se encargaron de resaltar a través de su prosa crítica y que se convirtió en una de sus principales señas de identidad. No hay, pues, dos escritores más idóneos para abordar la cuestión de la intertextualidad, ya que la practicaron en todos sus registros (intratextualidad, alusión, pastiche, cita literal, etcétera), teorizaron sobre ella antes de que se hubiera

acuñado el término y, como sabemos, es el nexo entre ellos al caracterizarse los escritos del barcelonés por una profunda huella intertextual de la obra eliotiana. Estamos, pues, ante dos escritores singularmente indicados para ayudarnos a entender en qué puede consistir la intertextualidad en la práctica y también para aportarnos su visión particular de la teoría. A continuación, intentaremos ofrecer nuestra propia concepción del fenómeno intertextual en aras de delimitar el campo de trabajo y aclarar los conceptos de la intertextualidad que rigen este estudio.

Antes de Kristeva: las fuentes y las influencias

*No poet, no artist of any art, has
his complete meaning alone.*¹²⁸

T.S. Eliot, 1972 :15

A pesar de las múltiples discrepancias que han suscitado la concepción y la aplicación del término *intertextualidad*, pensamos que todos estaremos de acuerdo en señalar que, hasta la fecha, ningún texto existe en un vacío literario. Desde que en 1967 Julia Kristeva publicó su famoso artículo (“Bakhtin, le mot, le dialogue y le roman”) y acuñó el término intertextualidad, se ha desatado una auténtica torrente de estudios denominados *intertextuales* y escritos metateóricos que han abordado este fenómeno que no deja de ser una precisión teórica muy oportuna acerca de los viejos estudios de fuentes e influencias, más atentos a los autores y sus biografías que a los discursos propiamente textuales. Aunque no es nuestra pretensión defender la vigencia de aquellos estudios de la vieja preceptiva y del antiguo comparatismo, y no obviamos las deficiencias de su metodología prescriptivista, pensamos que la labor de Castro Guisasola (en el caso de las *Observaciones sobre las fuentes de la*

¹²⁸ Ningún poeta, ningún artista, tiene su sentido completo en solitario.

Celestina) o los estudios de Kenneth Muir (autor de una obra monumental llamada *Shakespeare's sources*) buscaban unos fines comunes a los nuevos estudios intertextuales aunque fueron caracterizados por unos planteamientos teóricos excesivamente positivistas. Sin duda, la operación matemática de sumar las influencias para que nos salga el resultado de la obra definitiva carece de rigor y no deja de ser una especie de seudociencia.

Sin embargo, antes de examinar la concepción de la intertextualidad que rige en este estudio, nos parece de justicia señalar los méritos y los logros valiosos de los estudios anteriores. Asimismo, puesto que los vínculos del concepto de la intertextualidad con los estudios de la Literatura Comparada son evidentes, muy pronto los comparatistas harían suyas las tesis kristevianas acerca de las relaciones intertextuales, viendo en ellas un apoyo valioso a su labor habitual de búsqueda positivista de datos sociohistóricos y biográficos para explicar las tendencias imperantes en la producción literaria y los cambios que se producen en ella a través del tiempo. A juicio de Claudio Guillén, *para los comparatistas el concepto de intertextualidad [...] es esencialmente beneficioso* (Guillén, C., 1985:313). Los comparatistas, sin nombrarlo, siempre habían recurrido al estudio intertextual como base de su labor comparativa.

Como es obvio, no todo era penumbra crítica antes de la aparición del citado artículo 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 búsquedas 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. El comentario de Pedro Salinas acerca de estos

estudios (*crítica hidráulica*) es tan memorable como excesivamente cruel, y 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. Como señala José Enrique Martínez Fernández en su estudio de la intertextualidad (Martínez Fernández, 2001), el hecho de que los términos *fuentes* o *influencias* siguen figurando en muchos títulos que se anuncian como estudios intertextuales y que la crítica moderna se refiere a los viejos estudios de *fuentes* e *influencias* como trabajos intertextuales demuestra hasta qué punto nos es imposible desasociar por completo estos conceptos. La intertextualidad no vino a enterrar los estudios de las *fuentes* e *influencias* sino a definirlos, explicarlos y ofrecerles un marco teórico de mayor rigor. A nuestro juicio, hay que aceptar su importancia histórica, situarlos en su contexto metateórico y no desechar sus muchos aciertos, sin dejar de proceder con la cautela debida ante términos potencialmente tan nebulosos, especialmente el de la *influencia* que lo abarca todo en su sentido más amplio. Según Juan Goytisolo, en el caso de un gran escritor:

Todo, absolutamente todo influye en él; un libro meditado o leído por casualidad, un recorte de periódico, un anuncio callejero, una frase captada en un café, una anécdota familiar, la contemplación de un rostro, grabado o fotografía (Goytisolo, 1995: 27).

Si estamos dispuestos a criticar la falta de rigor de los conceptos añejos de las *influencias* y las *fuentes*, habrá que señalar que el propio concepto de la intertextualidad, por la extraordinaria amplitud de su campo de referencia y lo que José Enrique Martínez Fernández ha llamado la gran *labilidad* del término, también presenta problemas similares de definición y delimitación y, si todos coincidimos en calificar de hecho intertextual la asimilación de un verso de Eliot en el título

cernudiano de *Desolación de la Quimera*, no todos coinciden en recurrir al término *intertextualidad* para explicar esta relación entre los autores (que no entre los textos) que se plasma en el intertexto. Por mucho que se quiera desconstruir el texto original (por no decir que a veces ha parecido más bien un intento de “cargarse al autor”),¹²⁹ sigue habiendo un sujeto que lee la obra de otro sujeto de carne y hueso, y esa lectura, ese discurso interpersonal y a veces intercultural, ha de influir en el nuevo texto. Quizás habría que precisar que sólo se trata de una *influencia textual*, pues las *influencias* posibles son inabarcables y desbordan el campo de los textos. Esas otras *influencias* posibles a menudo resultan claves para entender adecuadamente una obra literaria: la sociedad que la rodea, el momento histórico, los hechos biográficos, aunque por supuesto no queremos caer en la tentación de pensar que una biografía explica por sí sola una obra. Sin embargo, para limitarnos a los parámetros de nuestro estudio, pensamos que la *influencia*¹³⁰ de Eliot y su obra en los escritos de Jaime Gil de Biedma tiene mucho que ver con el momento histórico de esa relación intertextual e interdiscursiva y con la condición social del poeta barcelonés. A nuestro juicio, es difícil imaginar a un hijo del bando vencido, un desheredado del proletariado urbano, adhiriéndose al ideario tradicional de T.S. Eliot, con independencia de la consideración de su poesía. De los complejos motivos personales y sociales que atraieron al poeta barcelonés hacia la obra y el pensamiento del autor de los *Cuatro Cuartetos* ya hemos hablado en otros capítulos de este

¹²⁹ Véase el artículo de Luis García Montero, “Pasiones”, *Babelia*, 17 de noviembre 2001: *La necesaria puesta en duda, por ejemplo, del biografismo decimonónico, que había confundido la Historia de la Literatura con la historia de las vidas de los escritores, llegó a desembocar en la estúpida sentencia de muerte del autor, como si la mano que escribe y la voz inventada no fuesen un ámbito imprescindible de significación histórica y literaria.*

¹³⁰ En su diario de 1956, el poeta barcelonés había cuestionado las nociones de *influencia* y *afinidad* con respecto a la poesía de Jorge Guillén: *En el capítulo quinto, “Guillén y Valéry, o el pleito de las influencias” me alargaré probablemente en una disquisición acerca de las influencias literarias, las afinidades y las diferencias. ¿Cómo y en qué sentido es verdad la afirmación, corriente hace veinte años, de sus afinidades con Valéry? Luego examinaré otro tipo de influencia muy distinta –contagio, no afinidad: Hugo sobre Valéry, un ejemplo bastante curioso (Gil de Biedma, 1991: 189).*

estudio, así que nos conformaremos con constatarlos de nuevo y remitirnos a dichos capítulos para un tratamiento más profundo de la cuestión.

En definitiva, la intertextualidad siempre se ha producido en la literatura con o sin ese nombre y siempre ha sido percibida por los lectores y los críticos, quienes, a su vez, se han preocupado por estudiarla como *fuentes* o *influencias*. La intertextualidad nos parece una precisión terminológica muy útil (basta con mirar la ingente bibliografía que ha suscitado el término para comprobar el interés que ha despertado desde la aparición del citado artículo de Kristeva), pero, evidentemente, no nos ha descubierto ninguna realidad oculta ni ha falsificado ninguna tesis anterior, principalmente porque no estamos ante una ciencia exacta. No cabe aquí ningún hallazgo irrefutable y todo es susceptible de la matización que supone la lectura subjetiva de cualquier obra o de la propia historia literaria. Los añejos conceptos de *fuentes* e *influencias* pueden parecernos inadecuados para afrontar los estudios intertextuales pero, a poco que indagemos en el tema, su utilización se vuelve ineludible y se constata el indudable parentesco que existe entre ellos y la intertextualidad. Han sido varios los críticos que han señalado lo que ven como la escasa novedad del término, entre ellos George Steiner, quien, con su afán habitual de ir a contracorriente, ha hablado de *una muestra de la jerga actual para referirse a la verdad evidente de que en la literatura occidental, los escritos más serios incorporan, citan, niegan o remiten a escritos previos* (Steiner, 1991:109) y, entre nosotros, Ángel González ha insistido en esa misma idea de la escasa novedad del concepto:

La hoy llamada "intertextualidad" se conocía antes por diversos nombres, que venían a significar distintos aspectos de este hecho: rasgo de estilo, de escuela o de generación; fuentes, influencias, préstamos literarios o- en su forma degradante – plagio (González, 1994).

Eliot y la intertextualidad poética

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.

T.S. Eliot, 1999: 121

El *análisis* y la *comparación* son las dos virtudes principales que T.S. Eliot precisaba en la labor crítica, valorándolas muy por encima de la interpretación. En su ensayo de 1923, “La función de la crítica”, sugiere que la superioridad de estos dos enfoques reside en su relación con los hechos frente a la mayor volatilidad de la interpretación. Así, en una imagen característicamente lúgubre, el poeta angloamericano traza la siguiente distinción: *Comparison and analysis need only the cadavers on the table; but interpretation is always producing parts of the body from its pockets, and fixing them in place.*¹³¹ El propio Eliot tenía un sentido muy pronunciado de la intertextualidad de la literatura mucho antes de que se introdujera el término kristeviano y es quizás uno de los poetas más intensamente intertextuales que ha dado la literatura universal. Para demostrar la importancia del fenómeno intertextual, bastaría con citar *La Tierra Baldía*, una obra que sólo se explica a través de su extraordinaria intertextualidad, y en su labor crítica el poeta de Saint Louis también se destacó por su defensa de la tradición literaria frente al dogma de la inspiración individual. Aunque a menudo se ha tenido a Eliot por un crítico tremendamente conservador anclado en una visión muy particular de la tradición, basta con leer su “Tradición y el talento individual” para darse cuenta de la gran consonancia de sus ideas con los planteamientos intertextuales más actuales. En este

¹³¹ La comparación y el análisis sólo necesitan los cadáveres encima de la mesa; pero la interpretación está siempre sacando partes del cuerpo de sus bolsillos y fijándolas en algún sitio.

conocido ensayo (del cual se suele citar a menudo el famoso concepto de la *disociación de la sensibilidad*, aunque el término no aparece en este trabajo sino en su estudio de los poetas metafísicos ingleses, como Gil de Biedma se encargó de recordar) tras cuestionar *la originalidad* o *la diferencia* de un escritor y señalar que *no poet, no artist of any art, has his complete meaning alone*, el autor angloamericano procede a insistir en *the importance of the relation of the poem to other poems by other authors* y defender su *conception of poetry as a living whole of all the poetry that has ever been written* (Eliot 1972; 15-17).¹³²

Si algo caracteriza la poesía modernista de Eliot y la vincula con la poesía posmoderna de Gil de Biedma es la intertextualidad, llevada a cabo con una devoción casi doctrinaria por el primero y a menudo con un espíritu ciertamente lúdico en el caso del último (no en vano se refirió al “juego de hacer versos”). La consciente alusividad de la poesía contemporánea se ha convertido, sin duda, en una de sus principales señas de identidad. En España se han dado muchos casos de intertextualidad anclada en la tradición castellana, como el de Blas de Otero y, sobre todo a partir del ejemplo de Cernuda, poetas que demuestran una vocación intertextual de ámbito nacional e internacional como Valente, Gimferrer y Jon Juaristi por citar tres nombres de distintas promociones poéticas, y, en este sentido, resulta llamativo comprobar cómo el propio autor de *Poemas Póstumos* se burlaba de las pretensiones eliotistas de algunos de los *novísimos*. Gil de Biedma fue un representante muy destacado de ambas corrientes, hasta el punto de suscitar la correspondencia intertextual de admiradores suyos como Juaristi o Manuel Vázquez Montalbán. Como ha señalado José Enrique Martínez Fernández en su citado

¹³² Ningún poeta o artista tiene su sentido completo en solitario [...] la importancia de la relación del poema con otros poemas de otros autores [...] la concepción de la poesía como un ser vivo compuesto de toda la poesía que se ha escrito con antelación.

estudio, la poesía contemporánea se caracteriza sobre todo por el fenómeno intertextual:

Como estudioso de la poesía contemporánea no he dejado de observar su intensa intertextualidad, explícita o difusa, que integra en el tejido textual voces ‘otras’ que hacen del texto un cuerpo abierto, taracea a veces de una abundante copia de citas y ecos (Martínez Fernández, 2001: 9).

La intertextualidad eliotiana en la poesía de Gil de Biedma: la huella

*Words move, music moves
Only in time: but that which is only living
Can only die. Words, after speech, reach
Into the silence. Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness, or as a Chinese jar still
Moves perpetually in its stillness.¹³³*

T.S. Eliot, “Burnt Norton”

Al elegir el término *huella* para definir el rasgo característico de la intertextualidad existente entre las obras de Gil de Biedma y T.S. Eliot, hacemos nuestra la terminología deconstruccionista, que ve en la huella *una consecuencia de la desconstrucción del signo saussuriano efectuado por Derrida* (Martínez Fernández, 2001, 69). Así, de acuerdo con los planteamientos derridianos, el significado de una palabra (pongamos que *jardín* o *rosa*, por citar dos vocablos recurrentes en la obra de los dos poetas ya citados) no está única y exclusivamente presente en el signo lingüístico, sino *diseminado en toda una cadena de significantes*. Como es lógico, ninguna palabra existe en un vacío y es siempre precedida, seguida y repetida sin llegar a *significar* exactamente lo mismo en dos

¹³³ *Las palabras se mueven, la música se mueve / sólo en el tiempo; pero lo que está sólo vivo / sólo puede morir. Las palabras, después del habla, tienden / al silencio. Sólo por la forma, la estructura, /*

ocasiones diferentes. De la misma manera, el texto siempre remite a otros textos anteriores, a otras palabras, a otros signos. 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 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 del signo eliotiano, asumido por Gil de Biedma, y estas palabras (*lo dejá dit*) nos remiten inexorablemente a la obra original, fusionando ambas obras en una intertextualidad profunda y duradera. 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. Si la posibilidad de la *huella* intertextual es infinita, en este caso su concreción es puntual e inconfundible.

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, precisamente cómo se pone de manifiesto y de forma más intensa la *influencia* del poeta de los *Cuatro Cuartetos*. A nuestro juicio, la distinción estriba en una cuestión de intencionalidad que analizaremos con más detenimiento un poco más adelante. Por ahora, intentaremos establecer en qué consiste el concepto de la intertextualidad que pretendemos aplicar en este estudio del fenómeno entre el autor de *Poemas Póstumos* y su maestro angloamericano.

Si convenimos en que uno de los elementos constituyentes del fenómeno intertextual está en su recepción, en la capacidad del lector de percibir las alusiones y las citas injertadas en el texto, habrá que señalar que, como hemos señalado antes, en la poesía de Jaime Gil de Biedma hay dos vertientes muy distintas de la intertextualidad: la que se refiere a la poesía española, caracterizada a menudo por sus injertos culturales, frases hechas y coloquialismo (hay referencias meteorológicas, burocráticas y hasta taurinas en poemas como “En el nombre de hoy” y “Noche triste de octubre”), que es, ante todo, de tipo *explícito*, y la que se nutre de la poesía extranjera (aunque en el caso de la poesía francesa los ejemplos son conocidos y, por la coyuntura histórica y cultural en que se produjeron, fácilmente reconocibles para el lector de poesía de cultura medio alta), y muy especialmente la angloamericana, siendo la de Eliot la presencia textual más notable y continuada, que es esencialmente *implícita*.

Para no desviarnos excesivamente de los parámetros de este estudio, nos contentaremos con constatar el carácter explícito de la intertextualidad de raíz hispana que se produce en la poesía de Gil de Biedma, un fenómeno, por otra parte, que ha sido ampliamente estudiado en diversos artículos y libros. Lo que nos concierne a nosotros es la naturaleza de la intertextualidad que existe entre la obra del poeta barcelonés y el canon inglés en general y la obra de Eliot en particular. A nuestro juicio, las alusiones al poeta de los *Cuatro Cuartetos* no suelen obedecer a un

afán de exhibicionismo culturalista como se ha sugerido muchas veces en el caso de los *novísimos*, sino que a menudo parece haber sido una incorporación inconsciente o, como mucho, un juego libresco o una integración lúdica. Es decir, en un poeta que reconoce haber *venerado* los *Cuatro Cuartetos* hasta el punto sabérselos de memoria y además llegó a afirmar que a menudo descubría huellas eliotianas en sus poemas que ni él mismo sospechaba, no resulta atrevido afirmar que la presencia textual de Eliot en la obra de Gil de Biedma se caracteriza por la *huella* profunda más que por una intertextualidad consciente y explícita. Los *topoi* de la poesía de Eliot (el jardín de las rosas, símbolo de la infancia, el mar, las calles urbanas al atardecer, el paseante solitario, la intrahistoria familiar) están diseminados a lo largo de la obra Gil de Biedma y muy rara vez se aprecia la presencia deliberada de un injerto textual procedente de la poesía del autor angloamericano.

Los guiños al lector que forman una parte importante de la intertextualidad de la poesía contemporánea, y que en los versos de Gil de Biedma adquieren un protagonismo muy notable (Luis García Montero ha dedicado un estudio muy completo a este fenómeno titulado, con una correspondiente vocación intertextual, “El juego de leer versos”) no cuentan con las mismas “garantías” de percepción en el caso de la intertextualidad procedente del canon británico. Las alusiones a Auden (“De ahora en adelante”), Donne (“Pandémica y Celeste”) y Shakespeare (“Pandémica y Celeste” y “A través del espejo”, este último poema dedicado a su amigo y compañero en anglofilia literaria, Gabriel Ferrater) son muy claras para cualquier lector de literatura inglesa, y en absoluto hace falta ser un *lector doctus* para aprehender estas referencias, que por otra parte apenas se disimulan, llegando incluso a citar el nombre del poeta en el caso de Auden (*Cada mañana trae, como dice Auden, verbos irregulares que es preciso aprender*), señalar la condición de cita y remitirnos al autor en el caso de Donne (*que sus misterios, como dijo el poeta, son*

del alma, pero un cuerpo es el libro en que se leen) o ofrecer reformulaciones muy claras de un mismo título en el caso de Shakespeare (*trabajos de amor dispersos* y *trabajos de seducción perdidos* nos remiten inequívocamente a la obra titulada *Trabajos de amor perdidos* del dramaturgo inglés).

Sin embargo la mayoría de las alusiones a Eliot (y las hay, a pesar de nuestra creencia de que, en general, la presencia eliotiana en la obra de Gil de Biedma se caracteriza más bien por *la huella*) son difícilmente perceptibles para un *lector no doctus*, pues ni están señaladas como citas o alusiones y en su reformulación no se mantiene fielmente la sintaxis original. Hay dos alusiones indiscutidas que han aparecido en la totalidad de los estudios publicados sobre la vertiente intertextual del poeta de *Moralidades: los cansados hombres en pijamas* de “Idilio en el café” que, a juicio de todos, parece haberse inspirado en los *lonely men in shirtsleeves* (*cansados hombre en mangas de camisa*) de “La canción de amor de J. Alfred Prufrock” y las *noches en hoteles de una sola noche* de “Pandémica y Celeste” que demuestra una indudable relación intertextual con la referencia eliotiana a *restless nights in one-night cheap hotels* (*noches inquietas en hoteles de una sola noche*) del ya citado poema eliotiano. Creemos que, hasta ahora, no se han ofrecido muchos más ejemplos de alusiones claras a la poesía de Eliot en la poesía gilbiedmana (aunque trataremos este tema con más profundidad en el último capítulo de este estudio), sin duda porque para aprehender la mayoría de las alusiones a Eliot en la obra poética de Gil de Biedma, habría que ser un lector razonablemente docto en la obra del poeta angloamericano. En este sentido, el propio poeta barcelonés había ironizado acerca de la tan cacareada anglofilia de los *novísimos*, señalando que su admiración por la poesía en lengua inglesa operaba en proporción inversa a sus conocimientos del inglés:

Cuando se piensa en la autoridad y la influencia que ejerció Ezra Pound sobre nuestros jóvenes poetas de los años setenta, cuyos conocimientos directos del inglés eran por lo general de una modestia encantadora (Gil de Biedma, 1994: 356).

La imitación - el primer paso de la intertextualidad

Es necesario, también, buscar una tradición, unos maestros a imagen y semejanza de los versos que intentamos hacer.

Jaime Gil de Biedma, 1994: 68

Gil de Biedma reconocía que a veces se proponía la “imitación” como un modo de componer,¹³⁴ y en este sentido hay que entender la elección del título de su ensayo acerca de la literatura de la Edad Media, “La imitación como mediación, o de mi Edad Media”, en el cual explica la imitación poética como un ejercicio esencialmente lúdico y formativo, en el cual no había que confundir fondo y forma.¹³⁵ Asimismo, el poeta barcelonés trazaba una distinción entre sus relaciones con otros libros como lector (hablaría de su *sensibilidad de espontáneo lector que lee por gusto y por pasión de leer*) y como escritor, en especial de la poesía medieval (según nuestro poeta, *Mis lecturas jamás han sido excesivas y a partir de cierto momento fueron casi siempre interesadas; en los poetas medievales apenas busqué otra cosa que lo que necesitaba encontrar para escribir los poemas que deseaba escribir*). Así, al reconocer lo *interesadas* de sus lecturas, el autor de *El pie de la letra* señalaría las claves de su relación como escritor con otros textos: buscaba su aprovechamiento como materia prima de los poemas que él quería escribir. La mutua dependencia entre el escritor y el lector es importante porque explica la naturaleza

¹³⁴ El poema “Epigrama votivo” está subtítulo *en imitación de Góngora*.

¹³⁵ En un ensayo de 1962 titulado “El ejemplo de Luis Cernuda”, nuestro poeta afirmaría que *la distinción –más o menos consciente- entre fondo y forma es un elemento primordial en nuestro*

del proceso de elaboración intertextual de Gil de Biedma, un proceso consciente que se aprecia en la densa alusividad de muchos de sus poemas. Sin duda el reconocimiento de la búsqueda en otros poemas de lo que uno necesita para escribir los propios está a una distancia sideral de la doctrina del *genio* y la *originalidad*. Pensamos que la *influencia* eliotista en la obra del barcelonés llegó mucho más allá de la mera imitación adolescente y el hecho de que el mismo confesara encontrar elementos de la poesía de Eliot en sus propios poemas que antes no había apreciado nos habla de una asimilación muy profunda, una incorporación intertextual inconsciente de este poeta a quien empezó a leer siendo muy joven y cuya poesía le acompañaría a lo largo de su vida. Su eliotismo se convertiría en una pasión que le llevó a saberse de memoria una obra como los *Cuatro Cuartetos* y tal pasión no podía sino manifestarse de manera intensa en sus propios versos. Respecto al dilema que supone para el joven aprendiz de poeta la asimilación de otras voces y la búsqueda de la propia voz poética, nuestro poeta diría:

Como todo poeta joven y adiestrado en el arte de hacer poemas, vacilaba entre la vocación de llegar a ser contemporáneo de mí mismo y el halago de seguir sintiéndome idealmente contemporáneo de mis maestros (Gil de Biedma, 1994: 270).

Obviamente, Gil de Biedma no veía ninguna contradicción entre la búsqueda de la voz propia y la asimilación de los modelos poéticos a imitar. Su filosofía del aprendizaje a través de la imitación sincera se manifiesta en “El juego de hacer versos” cuando expresa su simpatía por el joven aprendiz de poeta que empieza a escribir en los años de la adolescencia y que hace bueno el dicho inglés según el cual la imitación es la forma más sincera del halago:

disfrute de lectores: sin él no podríamos apreciar cómo, y hasta qué punto, ha logrado el poeta

*Y son nuestros poemas
del todo imaginarios
- demasiado inexpertos
ni siquiera plagiamos*

Para nuestro poeta, la imitación de determinados autores era necesaria para llegar a encontrar la propia voz, y la imitación irónica de las formas ajenas era, cuando menos, un ejercicio divertido cuando no un comentario irónico (de “Apología y Petición”, el autor barcelonés diría que su intención *era ciertamente irónica pero no frívola*) sobre las mismas. Sin embargo, era la capacidad de distanciamiento irónico, de asimilar de forma crítica la tradición y establecer las pautas diferenciales entre aquella y la poesía que uno quiere hacer:

Todo poeta eminente suele hacer más difícil el trabajo a sus sucesores, según decía Eliot. Para llegar a ser contemporáneos de nosotros mismos es necesario enseñarse a analizar críticamente la inmediata tradición en que nos hemos formado y es necesario emanciparse mediante la formulación de los supuestos estéticos fundamentales de la poesía que intentamos hacer, que no son exactamente los mismos en que se fundaba aquélla (Gil de Biedma, 1994: 271).

En el ya citado ensayo sobre la imitación, el poeta barcelonés ofrece todo un recital práctico sobre la construcción de un intertexto, sobre todo en el caso de “Albada”, *una composición bastante más ambiciosa, intenta la puesta al día de otro estereotipo de la lírica medieval, la separación de los amantes al amanecer, tal como se da en los trovadores (Gil de Biedma, 1994: 278).* En una conferencia impartida en la Universidad de Barcelona en 1982, Gil de Biedma llegaría a afirmar

que *la imitación es necesaria, es la única forma de llegar a escribir poesía. Uno escribe en función de lo que ha leído* (Rovira, 1986:175). Evidentemente, la imitación no sólo le parecía inevitable sino necesaria y deseable, y un poeta que practicaba y defendía la “imitación” con tal afán sólo podía caracterizarse por la intertextualidad de su obra posterior, como así fue en el caso del autor de *Compañeros de viaje*.

La intertextualidad a través de la traducción: el problema de la percepción

Espero, con todo, haber evitado ese aire de hospiciano recién rapado tan frecuente en las traducciones españolas

Jaime Gil de Biedma, 1999: 28-29

El conocimiento del intertexto es un elemento imprescindible para el fenómeno intertextual en su plenitud, y ha de existir al menos la posibilidad de este conocimiento para que la intertextualidad se pueda producir. De lo contrario, se trata de una broma privada cuyo esoterismo imposibilita la percepción por parte del lector no iniciado en los secretos del grupo. Pensemos, por ejemplo en un caso extremo, una alusión en castellano a un texto de una lengua minoritaria que no ha sido traducido: la intencionalidad está sin duda, pero no se cierra el círculo intertextual, y habría que considerarlo un caso de intertextualidad esotérica o incluso imposible, puesto que la posibilidad de conocimiento del texto original es un *sine quae non* del fenómeno intertextual. Como ha señalado José Enrique Martínez Fernández:

Cualquier texto previo puede ser utilizado en la producción del nuevo texto, pero entra dentro de la práctica lógica el uso alusivo de textos conocidos para facilitar la interacción comunicativa con el receptor (Martínez Fernández, 2001: 40).

La traducción literaria les interesaba vivamente tanto a Gil de Biedma como a Eliot, y ambos ejercerían de traductores. Sobre la traducibilidad del autor de los *Cuatro Cuartetos* y, como ya hemos visto, con un dardo apenas disimulado hacia la excesiva intertextualidad y exhibicionismo cultural de los novísimos, el poeta de *Moralidades* hablaría de *la antigua y sólida reputación de que disfruta Eliot entre nosotros, la justeza de estas apreciaciones salta a la vista [...] Pound y Eliot son efectivamente traducibles, aunque por supuesto nada fáciles de traducir. De la suerte que ha corrido el primero no me considero muy enterado, pero en lo que se refiere a Eliot creo que ha tenido, y seguirá teniendo, mejor fortuna en catalán* (Gil de Biedma, 1994: 356).¹³⁶

Tradicional y necesariamente, la intertextualidad de la literatura extranjera se ha llevado a cabo principalmente a través de la traducción, sobre todo entre lenguas no hermanas que por razones culturales no han tenido el mismo proceso de confluencia. Es decir, si la percepción representa uno de los pilares imprescindibles de la construcción intertextual, en el caso de la literatura extranjera, tal percepción depende de la traducción y evidentemente no puede darse por hecha, presentando así una problemática muy especial. Sin embargo, la traducción es un hecho literario de indudable peso y no resulta difícil recordar frases traducidas que forman parte de la conciencia colectiva de cualquier lector: desde los casos más notorios como el *ser o no ser* de Hamlet hasta el verso de un poema de John Donne que da título a una novela de Hemingway (*Por quién doblan las campanas*), la transmisión textual a través de la traducción forma parte de nuestro bagaje cultural y nuestra aportación al nuevo texto. La Biblia es, sin duda, el texto traducido de mayor importancia en la historia cultural del mundo occidental y su desconocimiento en lengua original

¹³⁶ A nuestro juicio, habría que tomar esta aseveración *cum grano salis*, ya que forma parte del prólogo a una traducción catalana realizada por un amigo del poeta en la cual él mismo había

(pocos podemos presumir de leer el hebreo o el arameo) nunca ha sido óbice para toda clase de citas y alusiones en textos literarios y no literarios, llegando a ser indudablemente el caso más resonante del fenómeno intertextual a través de la traducción. El estudio de las traducciones bíblicas, por su parte, constituye toda una escuela en sí misma que nos sirve para comprobar que la intertextualidad a través del conocimiento de un texto traducido no es ningún espejismo, aunque, sin duda, resulta mucho más complicada contar con su eficacia en cuanto a las posibilidades de percepción que estarán condicionadas por la difusión del texto traducido.

Respecto a las lecturas que Gil de Biedma hizo de textos eliotianos en traducciones castellanas y catalanas, disponemos de algunos datos muy concretos gracias al diario de 1956 del propio poeta barcelonés, algunos ensayos suyos (“Four Quartets” es el más importante en este sentido) y, sobre todo, la cronología de lecturas que fue reproducida en el libro de Shirley Mangini en 1981, un estudio que contó con la colaboración personal (aunque fue quizás una colaboración algo interesada en cuanto a su orientación posterior de las lecturas) del autor de *Poemas Póstumos*. Así, pues, la lista de traducciones castellanas o catalanas que afirmaba conocer es la siguiente: la traducción que Vicente Gaos hizo de los *Cuatro Cuartetos* en 1951 y que el poeta barcelonés reconoce haber leído al año siguiente, es decir, un año antes de partir para Oxford donde también empezó a leer los poemas de Eliot por primera vez en su lengua original; la versión catalana de *La Tierra Baldía* (*La Terra Gastada*),¹³⁷ que su amigo Juan Ferraté había publicado en el número 21 de *Laye* en 1952 y que fue comentada con asiduidad por el círculo de amigos de Gil de Biedma como sabemos por el diario de 1956); la traducción de *La Tierra Baldía* de Ángel Flores que data del año 1930; un volumen de *Poesías*, obra de varios traductores

(aunque no lo dice el poeta barcelonés, entre los traductores figuraban Dámaso Alonso, Leopoldo Panero, José Luis Cano y José Antonio Muñoz Rojas) publicada en la Colección Adonais en 1946; la traducción de las *Poesías Completas* por parte de José María Valverde de 1963.¹³⁸

En líneas generales, el resumen que nuestro autor formula de las traducciones al castellano de la poesía eliotiana a disposición de sus contemporáneos es bastante completo, aunque en Latinoamérica (principalmente en México y Argentina) se habían publicado otras traducciones de la obra del poeta angloamericano. Aunque la intención de nuestro poeta al realizar esta enumeración de traducciones no era la de ser exhaustivo, sólo se le escaparon algunas traducciones publicadas en España: dos versiones de “The Hollow Men” (“Los hombres huecos”), una de León Felipe aparecida en la revista *Contemporáneos* en 1930 (vol.3, núm.33) y otra de José Antonio Muñoz Rojas publicada en *Cántico* en 1949 (núm.8); la traducción de *La Tierra Baldía* de Enrique Manguía (*El Páramo*) que también apareció en el ya citado número de *Contemporáneos* en 1930; una traducción parcial de *La Tierra Baldía* de Mariano Manent, publicado en *Poesía Inglesa. Los contemporáneos* en 1948 (Gil de Biedma sí cita a Manent como traductor al catalán de Eliot) y otro tomo del mismo traductor de 1958 publicado en la editorial de José Janés de Barcelona (resulta sorprendente que Gil de Biedma no supiera de la existencia de esta traducción); de 1963, otra recopilación de poesía inglesa a cargo de Dámaso Alonso con traducciones eliotianas de éste último y también de Vicente Gaos, Leopoldo Panero y

¹³⁷ Esta traducción también sería publicada con el nombre de *La Terra Eixorca*. Véase al respecto Riera, 1988: 138.

¹³⁸ De las distintas traducciones, ofrece una valoración desigual: *del librito de Adonais no he guardado impresión ninguna; del trabajo de Flores, sólo el disparate de traducir ‘the loitering heirs of city directors’ por ‘los perezosos hijos de empleados municipales’*. (la traducción más correcta sería *será ‘los ociosos herederos de los directores de la ciudad’*, aunque Juan Eslava Galán lo ha traducido con más libertad y más fortuna como *‘los alegres vástagos de papás preeminentes’*) *Las traducciones de Gaos y Valverde son nada más que fieles al decir del texto original, aunque no están limpias de errores – uno de ellos compartido: ‘ground swell’ (o sea, ‘mar gruesa’) literalmente se convierte en*

José Antonio Muñoz Rojas; una traducción de *La Tierra Baldía* de J.M. Aguirre, aparecida en Zaragoza en 1965; unas traducciones de Jesús Díaz que formaban parte de su estudio sobre Eliot, publicado en 1969; otra traducción de *La Tierra Baldía*, esta vez a cargo de Agustí Bartra y publicada en Barcelona en 1977; la traducción de *La Tierra Baldía* de Avantos Swan de 1982. Por último, hay algunas traducciones posteriores al citado prólogo de Gil de Biedma, como las de Esteban Pujals Gesalí (los *Cuatro Cuartetos*) y Juan Eslava Galán (“El Yermo”, su traducción de *La Tierra Baldía*), y una traducción de muy reciente aparición (2001) de *La Tierra Baldía*, *Cuatro Cuartetos* y otros poemas de Eliot llevada a cabo por Juan Malpartida y Jordi Doce.

Todo este corpus de traducciones (y citamos tan sólo las traducciones poéticas al castellano realizadas en España, sin contar las abundantes ediciones latinoamericanas ni la gran difusión que la obra de Eliot ha tenido en la lengua catalana) nos da una idea de la familiaridad con la obra del poeta de *La Tierra Baldía* que está al alcance de cualquier lector de poesía en España. Eliot es, sin duda, el poeta contemporáneo en lengua inglesa (e incluso nos atrevemos a decir el poeta extranjero) más traducido y más conocido por el público lector español, de modo que, si la traducción ha de formar la base del juego intertextual e incide en la posibilidad de conocimiento y percepción, estamos ante un caso singularmente indicado para ello. Sin duda, la relación intertextual depende para su consecución completa de la percepción del lector, un elemento imprescindible que se torna más difícil de asegurar en el caso de un intertexto extranjero. Se precisa la competencia del lector para percibir y para descifrar una intertextualidad interlingüística, y en el caso de Eliot en España es, tras Shakespeare, el autor anglosajón más fácilmente

‘hinchazón de la tierra’ y ‘ola de fondo’ (Gil de Biedma, 1994, 356-357). La precisión de la cita nos da una idea del grado de conocimiento que el autor barcelonés tenía de los textos originales de Eliot.

identificable. A nuestro juicio, habrá pocos lectores de poesía incapaces de percibir la procedencia de frases como *Abril es el mes más cruel* o *El tiempo presente y el tiempo pasado están quizás presentes en el tiempo futuro*.

Como Gil de Biedma, Eliot también ejerció de traductor, realizando una versión inglesa de *Anabase* de Saint-John Perse, un autor que les interesaba por igual a Jaime Gil de Biedma¹³⁹ y Carlos Barral quienes en 1952 ofrecieron conjuntamente dos conferencias en el Instituto Francés de Barcelona sobre la obra titulada *Pluies* de este mismo poeta francés. La traducción la inició en 1926 (con la colaboración del propio Saint-John Perse) en un intento de superar el bloqueo creativo que había sufrido desde la publicación de *La Tierra Baldía* en 1922 y un volumen de sus poesías reunidas en 1925 (*Poemas 1909-1925*) hasta la publicación de “Los hombres huecos” en 1930, el mismo año en el que publicó su traducción de *Anabase*. Todo parece indicar que el proceso de traducir la poesía de otro le ayudó a liberar de nuevo su propia creatividad y, además, en cuanto a la intertextualidad inherente a la traducción, él mismo creía que el poema del autor francés había influido en su propia obra y vaticinó que futuros estudiosos de su poesía descubrirían la importancia de la huella de Saint John Perse en los poemas que escribió durante el proceso de traducción y en los años posteriores (Ackroyd, 1984:189). De hecho hay huellas del vocabulario y de la imaginería de *Anabase* en “El Viaje de los Magos”, “Marina” y “Miércoles de Ceniza”, y, sobre todo se nota la presencia de lo que Eliot, en el prólogo a su traducción, había llamado el *tono declamatorio*. Eliot planificó otras traducciones, aunque ninguno de estos proyectos llegó a ser publicado. Asimismo, en su época de estudiante en París, se entretuvo imitando a sus poetas favoritos como Laforgue y Baudelaire (una práctica a la que siempre recurría para

¹³⁹ En el *Retrato del artista en 1956*, Gil de Biedma describe una familia *que me ha recordado mi infancia y los poemas juveniles de Saint-John Perse* (Gil de Biedma, 1991: 9).

“desbloquearse”), cuyos poemas confesaba no entender del todo al principio, aunque le gustaban el ritmo y los sonidos sensuales de sus versos. Quizás el caso más intenso de la intertextualidad a través de la traducción, es decir de la asimilación por parte del traductor de un autor traducido por el traductor, sea el de un autor que también representa un nexo entre Gil de Biedma y Eliot: Baudelaire, cuyas traducciones de Edgar Allan Poe constituyen a juicio de muchos críticos uno de los hitos de la traducción literaria. Acerca de la compenetración entre los dos a través de la traducción y la percepción del autor americano que la versión baudeleriana había creado, nuestro poeta ha dicho que a los veintidós años *mis nociones de modernidad poética se fundaban en Baudelaire, en Edgar Allan Poe, el famoso poeta francés, a quien no hay que confundir con su homónimo norteamericano, un escritor muy distinto* (Gil de Biedma, 1994: 271).

En definitiva, la traducción siempre ha sido uno de los principales cauces de la influencia intercultural y, por lo tanto, se sitúa en el epicentro de lo que podríamos denominar la intertextualidad interlingüística o intercultural. La apropiación por parte de Lorca de las preocupaciones temáticas y hasta de algunos rasgos estilísticos del Walt Whitman de *Hojas de Hierba* se debía principalmente a su conocimiento a través de la traducción, y la recepción lorquiana de Whitman y su composición de un poema como “Oda a Walt Whitman” en clave whitmaniano sólo pudieron consumarse mediante la cultura de la traducción.¹⁴⁰ Es decir, tanto el escritor como el lector perciben la intertextualidad a través de su conocimiento de la traducción, y, en el caso de Gil de Biedma y la poesía de Eliot, la lectura gilbiedmana de éste último se inició mediante la traducción y se consolidó en la lengua original. A nuestro

¹⁴⁰ En el caso de Lorca y sus lecturas de Walt Whitman y Eliot, el granadino contaba con la ventaja de que dos amigos suyos durante su estancia en Nueva York, Ángel Flores y León Felipe, habían traducido a los dos poetas norteamericanos y le ayudaron a formar su propia visión de su obra, con todas las consecuencias que tuvo para su *Poeta en Nueva York*.

juicio, los conocimientos de la poesía de Eliot por parte de los lectores de poesía españoles (convendremos en que es un poeta muy traducido y muy conocido, aunque de forma algo superficial, poseedor de *una antigua y sólida reputación entre nosotros* a decir de nuestro poeta) se deben en gran medida a la importante difusión de su obra a través de la traducción. La relación intertextual entre Jaime Gil de Biedma y T.S. Eliot y su percepción por parte de los lectores del poeta barcelonés, se construyó fundamentalmente a través de la traducción del poeta angloamericano y el fenómeno intertextual en este caso no opera (es decir, no es percibida, no se cierra el círculo intertextual) sin ella.

El problema de la percepción, de la capacidad del lector para identificar y descifrar la referencia intertextual ha llevado a algunos a distinguir entre el lector *doctus* y el lector *illiteratus*, sugiriendo una escala de competencia lectora que incidirá siempre en la recepción. A nuestro juicio, es absurdo leer un poema preocupado por si uno va a percibir todos los elementos que lo configuran (recordemos que Eliot había advertido del peligro que corre el lector que padece *la obsesión de ser listo y de encontrar algo – no sabe qué a ciencia cierta- o de que no le tomen el pelo*), lo cual presupone una única lectura correcta y completa, una recepción “óptima” y otra “equivocada”, que nos parece a todas luces una pura quimera a la luz de las nuevas teorías de la recepción. La intertextualidad no debe pretender excluir a nadie, ni distinguir entre lectores *buenos* (los que son capaces de captar todas las alusiones) y *malos* (los pobres ignorantes a quienes se les escapan las alusiones a la poesía alemana de la Baja Edad Media). Indudablemente, hay un elemento de divertimento libresco en el juego intertextual (la parodia no es sino un ejercicio que pretende divertir a unos a costa de burlarse de otros), pero corre el riesgo inherente de convertirse en exhibición pedantesca cuando el autor pretende avasallar con sus lecturas y reduce al lector a la condición de espectador pasivo,

condenado a maravillarse ante la erudición del poeta y resignarse a un esfuerzo académico por descifrar su intertextualidad hermética.

Riffaterre propone el saber literario como elemento imprescindible del fenómeno intertextual, aportando su *reescritura*, distingue entre *intertexto* (conjunto de los textos leídos) e intertextualidad (*fenómeno que orienta la lectura del texto, que gobierna su interpretación y que es lo contrario de la lectura de la lectura lineal*) y afirma que la práctica de la intertextualidad se debe a la participación activa del lector, a su reescritura de lo no dicho (Riffaterre, 1979, 121). Aunque nos parece acertado el hecho de señalar la participación del lector en el fenómeno intertextual, pues sin percepción por parte de éste, no hay intertextualidad completa, sino un diálogo cojo y desequilibrado, nos parece que, en su ánimo de defender la implicación del lector en el fenómeno de la recepción, tal enfoque carga las tintas demasiado sobre el escritor, aminorando su figura hasta el punto de insinuar que el lector tiene que interpretar y reescribir lo no dicho. Que algo esté más o menos explícito, que se transmita a través de la ironía o la alusión, no quiere decir que no esté escrito o que no haya un responsable único de ese acto inicial de creación. A veces las ganas de desacralizar al escritor toman visos de desprestigiarlo hasta el punto de relegarlo hasta un puesto de escasa implicación con la recepción de su propia obra.

A nuestro juicio, cabe señalar que el Eliot de *La Tierra Baldía* pecó en exceso de esta exhibición pedantesca (el propio autor se sintió obligado a ofrecer las famosas notas¹⁴¹ para orientar su lectura y también para contrarrestar las acusaciones de plagio que se vertieron sobre el libro), aunque el resultado también fue uno de los textos más extraordinarios e influyentes del siglo veinte. En este sentido, y a la luz de

la afinidad temperamental que hemos analizado en la primera parte de este estudio, nos parece significativo que el joven Gil de Biedma optara por la mayor madurez de los *Cuatro Cuartetos*, una obra cuya intertextualidad es más reducida en el número de autores citados, aunque más profunda en su seguimiento, lejos del exhibicionismo culturalista de *La Tierra Baldía*.¹⁴² La intertextualidad presente en la obra poética del autor de *Moralidades* no suele ser especialmente exhibicionista ni mucho menos hermética, a diferencia de la que se observa en gran parte de la obra de José Ángel Valente, por ejemplo, cuya poesía *requiere un lector hipercodificado y rechaza, por tanto, al receptor masivo, en un retorno de la poesía al circuito minoritario característico de la tradición poética moderna* (Romano, 1994: 123). Así, pues, en el caso de la literatura española, la intertextualidad gilbiedmana, consiste habitualmente en reformulaciones muy claras de poetas como Góngora, Alberti y Cernuda, en la francesa, de citas directas y conocidas de Baudelaire y Mallarmé, y, en el caso de la inglesa, esa intertextualidad se produce habitualmente de forma muy *marcada* (las alusiones a Donne y Auden), muy clara y repetida (la alusión a Shakespeare y sus *Trabajos de amor perdidos*, título que parece haber marcado intensamente a nuestro poeta, ya que lo reformuló en más de una ocasión) o bien de manera mucho más profunda y hasta inconsciente en el caso de Eliot, con la excepción de algunas alusiones más o menos directas que valoraremos en la última parte de este estudio. Sin embargo, todos los críticos han coincidido en señalar la presencia de la poesía eliotiana en la obra de Gil de Biedma y han insistido en su importancia, sin que se hayan presentado, a nuestro juicio, más que unos pocos ejemplos textuales.

¹⁴¹ El propio Eliot, con su habitual autocrítica y cierto prurito anti-intelectual, se refirió a las notas a *La Tierra Baldía* como *this remarkable example of bogus scholarship*. (Este notable ejemplo de falsa erudición).

¹⁴² Hay una parodia memorable de esta obra de Eliot realizada por la poeta inglesa Wendy Cope, *Waste Land Limericks*, que termina de la siguiente manera: *The thunder, a shower of quotes / From the Sanskrit and Dante. / Da. Danyata. Shantih. / I hope you'll understand the notes* (El trueno y una lluvia de citas / del sánscrito y de Dante. / Da. Danyata. Shantih. / Espero que comprendan las notas)

Cuando hablamos de la recepción de Eliot en España a través de la traducción, indagamos necesariamente en las posibilidades de percepción en la recepción de una obra marcadamente eliotista como fue la de Gil de Biedma. Cuando el autor del intertexto ha ejercido además de traductor de la obra del autor original, las cosas se vuelven más complejas a la par que más intensas y la relación se profundiza. La definición del fenómeno del autor que ejerce de introductor, traductor y, sobre todo agente intertextual de un autor extranjero ha sido analizada por Weisstein (1975) en su *Introducción a la Literatura Comparada*, y en su estudio de 2001, José Enrique Martínez Fernández ha vuelto a prestar atención al tema. En unas palabras que muy bien se podrían haber dedicado a la relación literaria entre nuestro poeta y el autor de los *Cuatro Cuartetos*, nos habla de:

La recepción singular de una obra extranjera por un escritor determinado, caso más importante aún si el escritor-receptor actúa de intermediario (así, por ejemplo, el Baudelaire de Las Flores del Mal traducido por Antonio Martínez Sarrión, que hace de intermediario); la imagen que el escritor fabrica como crítico de autores extranjeros, así como de sus obras; el tema de la traducción; la repercusión o eco de los clásicos. (Martínez Fernández, 2001: 68)

Es decir, para su generación literaria y sus lectores, el autor de *Moralidades* no sólo tradujo una de las obras capitales del pensamiento crítico de Eliot, sino que con su prosa incidió notablemente en el conocimiento y la percepción de la obra del poeta angloamericano en España (sin desdeñar, por supuesto, la importancia que tuvo en este sentido el trabajo de poetas como Luis Cernuda o José Antonio Muñoz Rojas), una labor que, irónicamente, serviría de apoyo fundamental a la percepción de la intertextualidad eliotista en su propia obra, una intertextualidad que es, insistimos, habitualmente *implícita* cuando no *inconsciente*. En el caso de Gil de Biedma y el eliotismo español, pues, estamos ante un caso notable de lo que ha sido

denominada la *recepción productiva*. A nuestro juicio, los escritos del autor catalán acerca de la obra de T.S. Eliot han incidido de manera muy clara en la recepción de éste último en España,¹⁴³ al igual que la poesía de Gil de Biedma, identificada habitualmente como deudora de la tradición anglosajona y, de manera muy especial, de la obra del poeta de Saint Louis, ha influido sin duda en la lectura de Eliot (tanto en traducción como en su lengua original) de al menos dos generaciones de poetas españoles. En este sentido, basta con recordar el poema titulado “Intento formular mi experiencia de la poesía civil” (como se ve, la afición a las relaciones intertextuales de la poesía contemporánea es prácticamente insaciable) en el cual Jon Juaristi acuña el término *el síndrome de Prufrock* para observar con humor el fenómeno del eliotismo español a luz de la obra de Gil de Biedma, y la propia obra del autor bilbaíno constituye uno de los testimonios más sonados de este fenómeno de recepción productiva que se fraguó entre el autor de *Moralidades* y el gran poeta angloamericano. Si toda obra puede leerse desde otra obra, qué duda cabe de que muchos lectores españoles han leído a Eliot condicionados por la obra de Jaime Gil de Biedma.

Una cuestión de intencionalidad

*Y los poemas son
un modo que adoptamos
para que nos entiendan
y que nos entendamos.*

Jaime Gil de Biedma, “El juego de hacer versos”

¹⁴³ En su bibliografía reducida acerca de la obra de Eliot que acompaña su traducción eliotiana de 2001, Juan Malpartida y Jordi Doce sólo consideran procedente incluir dos referencias españolas, ambas de Jaime Gil de Biedma.

Como hemos señalado anteriormente, en la intertextualidad manifiesta de la poesía de Jaime Gil de Biedma hay una diferencia notable entre la intencionalidad que se observa en el caso de las alusiones españolas (e incluso las francesas, que suelen existir como citas directas a textos muy conocidos por los contemporáneos lectores del poeta) y el carácter más difuso, subcutáneo de la intertextualidad angloamericana que a veces toma cuerpo como alusiones más o menos directas a Auden o Donne, o alguna que otra trascripción de Shakespeare, aunque en el caso de Eliot son más bien indirectas, presencias testimoniales de la profundidad y la fruición de su lectura, en definitiva, evidencia de las huellas de su poesía. No es que cuestionemos la intencionalidad de la escritura del poeta barcelonés, ni estamos sugiriendo que los poemas fueran escritos en una especie de trance inducido por la impresión que le había creado la lectura tan apasionada de los *Cuatro Cuartetos*, pero sí que la presencia de Eliot en sus poemas no siempre obedece a criterios de intertextualidad consciente y precisa (recordemos que él mismo insistía en el hecho de que a menudo descubría huellas eliotistas insospechadas a lo largo de su obra y en la de Cernuda también). Si la influencia de por sí es un campo abierto, y un olor, una noticia, una sensación apenas recordada pueden influir en un poema (al fin y al cabo, no es otra cosa el famoso *correlato objetivo* eliotiano), la influencia literaria es igual de imprecisa y no toda la intertextualidad es igual de clara o igual de consciente. La alusión y la cita son, evidentemente, procesos textuales muy conscientes, pero la influencia abarca un campo mucho más difuso y el cúmulo de lecturas de cualquier persona no se manifiesta en cada momento con la misma intensidad. Hay lecturas que se recuerdan con más precisión y lecturas profundas y repetidas que son capaces de sustentar la escritura de un poeta igual que la tradición oral y las fuentes extraliterarias.

A nuestro juicio, cabe hablar de la influencia de Eliot en la poesía, la teoría poética (o la ausencia de ella en la madurez)¹⁴⁴ y en el análisis literario de Gil de Biedma, y a veces esta influencia se manifiesta de una manera netamente intertextual, aunque la mayoría de las veces su naturaleza es más profunda pero igualmente cierta: en los poemas, en la asimilación de los *topois* de la poesía eliotiana, la imaginería de los *Cuatro Cuartetos*, un gusto por las formas clásicas reelaboradas con ironía moderna, la presencia de la tradición y su yuxtaposición con la realidad más prosaica del mundo moderno; y en la prosa crítica, en el afán de medida y sentido común, la búsqueda de la objetividad que aporta la distancia histórica, y cierta postura de lector aficionado metido a crítico circunstancial.¹⁴⁵ Hablaremos mucho más detenidamente de todo esto en los apartados correspondientes al estudio de la poesía y la prosa gilbiedmana a la luz de la obra de Eliot. No obstante, si se nos permite rescatar el término *influencia* del abandono al cual ha sido relegado por su escasa precisión (una acusación que, por otra parte, bien se podría dirigir hacia la propia intertextualidad, pues Martínez Fernández ha hablado de la gran *labilidad* del término y muchos han coincidido en la necesidad de acotarlo), y clarificar en qué sentido consideramos que la obra de Eliot ejerció una notable influencia sobre la de Gil de Biedma, nos atrevemos a afirmar que la naturaleza de la relación entre el poeta angloamericano y su discípulo español se caracteriza precisamente por la profunda influencia del primero sobre el segundo, un fenómeno cuya manifestación más habitual fue la huella eliotiana en su poesía y su prosa crítica. La lectura palimpséstica y eliotista no es necesaria para entender la

¹⁴⁴ Siguiendo la estela de Eliot, quien aseguraba carecer de teoría propia sobre la poesía, el poeta barcelonés, al ser preguntado si tenía preocupaciones teóricas sobre la poesía, respondería: *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* (Campbell, 1971: 255).

¹⁴⁵ En una carta a Jorge Guillén de 1954, nuestro poeta afirmaría que su estudio guilleniano *es a la vez un ensayo sobre Cántico y la historia de mis lecturas de ese libro y de lo que representaron en la*

poesía del autor de *Moralidades*, pero sin duda la hace más enriquecedora y hace que nuestra percepción se acerque más a la del *lector modelo* de Umberto Eco, al marco cultural de su concepción original.

En esencia, la intertextualidad es la manifestación más clara del autor como lector, en toda la amplitud de sus lecturas. Dionisio Cañas ha propuesto a Jorge Luis Borges como el prototipo del escritor en esa identidad de lector, y además ha afirmado que esta postura es *deudora de una identidad de una tradición anglosajona con la que Gil de Biedma se identifica* (Cañas, 1998:18). Sin cuestionar la validez de su afirmación acerca de la vinculación del poeta barcelonés con la tradición anglosajona, nos atreveríamos a afirmar que esa tradición no fue la raíz de su vocación intertextual ni de su asimilación de la identidad del escritor como lector, sino que fue uno de los campos donde más exhibió su intertextualidad. Según Dionisio Cañas, en el caso de Gil de Biedma, *lo que resulta cierto es que esa aparición de un horizonte literario usurpado nos remite siempre al autor como lector, que es uno de los rasgos que definen su identidad poética* (Cañas, 1998: 20).

Evidentemente, la intertextualidad ni es nueva ni está especialmente vinculada a la tradición anglosajona. José Enrique Martínez Fernández ha ofrecido varios y sugerentes ejemplos de la intertextualidad de los escritores del Siglo de Oro, y la literatura española nos ha legado múltiples ejemplos de intertextualidad mucho antes de que el término se hubiera acuñado y de que sus postulados teóricos hubieran sido acogidos con un fervor casi doctrinario por algunos estudiosos. Aunque pensamos que la asimilación del binomio escritor/lector siempre ha sido consustancial a la creación literaria, de manera más o menos explícita (no cabe mayor demostración que su exposición irónica en el *Quijote*), en el caso de Gil de

formación definitiva de mi conciencia de escritor. En este último sentido, me parecía que revela bien a las claras que soy un crítico literario amateur. Dicha carta fue publicada en Renacimiento, 5, 1991.

Biedma también provenía de manera muy clara de sus amigos barceloneses (especialmente Gabriel Ferrater) y de sus amplias lecturas, destacándose los nombres de Luis Cernuda y T.S. Eliot en la creciente asimilación de esta voz intertextual que se erige en torno al escritor en su condición de lector. La tradición anglosajona marcó profundamente a Gil de Biedma en su poesía y en su pensamiento, pero nos resistimos a creer que fue la causa única y exclusiva de la extraordinaria intertextualidad de sus poemas o que la intertextualidad que proviene de la condición manifiesta de lector que posee cada escritor es un fenómeno destacable en la tradición angloamericana por encima de otras, entre ellas la española. Las influencias angloamericanas sobre la obra de nuestro poeta son ciertamente profundas pero, a nuestro juicio, a veces se profieren con una ligereza poco aconsejable cuando había que buscar al menos una parte de sus raíces en la propia tradición española. Indudablemente, Gil de Biedma fue un consumado anglófilo, pero en ningún caso un renegado de su cultura natal o una especie de exiliado interior que compensaba su anglofilia con una hispanofobia literaria¹⁴⁶ que le llevara a sobrevalorar lo ajeno en detrimento de lo propio.

Si aceptamos que la intertextualidad es una de las señas de identidad de la obra de Jaime Gil de Biedma al igual que lo fue de su admirado T.S. Eliot, cabe preguntarnos por las razones de este fenómeno textual, por su intencionalidad. Algunos de los motivos son los mismos que sustentan a cualquier vocación literaria, mientras que otros claramente tienen que ver con las condiciones históricas que han hecho que la posmodernidad artística destaque por su afición a los juegos intertextuales. En lo que a la intertextualidad se refiere, el posmodernismo le ha tomado el relevo a la intertextualidad de los modernistas (entre ellos, en primerísima

¹⁴⁶ Sin embargo, se aprecia cierta exageración en su desprecio juvenil hacia la literatura española en el diario de 1956, fruto, a nuestro juicio, de una cultivada pose de anglófilo decadente de la cual se

fila, el propio Eliot) que se caracterizaba por la seriedad con la que fusionaban lo mítico y lo mundano, integrando con enorme convicción artística la tradición cultural con su propia visión trágica de la vida moderna. La intertextualidad posmodernista (entre cuyos practicantes habría que señalar a Gil de Biedma como un representante destacado) se inclina más por el pastiche, la ironía, una visión tragicómica del mundo y hasta un aprovechamiento lúdico del fenómeno, y el propio autor barcelonés lamentaba precisamente la falta de ironía, de ocurrencia y hasta de humor en la poesía contemporánea, declarando en una entrevista de 1988 que *no se puede ser tan imposiblemente decadente. La decadencia debería estar teñida de ironía y no lo está. La sorpresa está ausente, cuando la poesía debe ser ocurrente, incluso divertida* (Viladerbó,1988:9).¹⁴⁷ Conviene, pues, preguntarse por las intenciones que acompañan la intertextualidad de la literatura de la postmodernidad, para lo cual quisiéramos recurrir a un muy interesante ensayo de George Orwell titulado “*Why I write*” (“Por qué escribo”) que representa, a nuestro juicio, uno de los mejores acercamientos al tema que se ha dado en la literatura inglesa, un ensayo caracterizado por ese afán de honestidad intelectual por encima de todo que tanto admiraba el poeta de *Moralidades*.

En su ensayo, Orwell presenta cuatro motivos para escribir que, según él, existen en mayor o menor medida en todos los escritores y todas las épocas. El primero sería el *egoísmo puro* (*sheer egoism*), que el autor inglés define como

retractaría después.

¹⁴⁷ Sin duda, había un prurito algo “carca” de cargar contra lo nuevo en estas declaraciones que, a nuestro juicio, delatan cierto esnobismo cansino de quien no quiere tomarse la molestia de reanalizar los viejos prejuicios y someter lo nuevo a una lectura profunda – al final de su vida, Eliot también se creía incapaz de entender o apreciar la poesía más actual.

*Desire to seem clever, to be talked about, to be remembered after death, to get your own back on the grown-ups who snubbed you in childhood etc, etc. It is humbug to pretend that this is not a motive and a strong one.*¹⁴⁸

A continuación, el autor de 1984 señala el *placer estético (aesthetic enthusiasm)* que sería:

*Perception of beauty in the external world, or, on the other hand, in words and their right arrangement. Pleasure in the impact of one sound on another, in the firmness of good prose or the rhythm of a good story. Desire to share an experience which one feels is valuable and ought not to be missed [...] Above the level of a railway guide, no book is quite free from aesthetic considerations.*¹⁴⁹

El tercer motivo común a los que escriben, según Orwell, es el *impulso histórico (historical impulse)* que consiste en:

*desire to see things as they are, to find out true things and store them up for the use of posterity.*¹⁵⁰

El cuarto y último motivo propuesto por el novelista inglés es la *intención política (political purpose)*, una puntualización que no podía faltar en uno de los grandes polemistas de la literatura inglesa en cuya obra destaca de manera muy especial su periodismo político. Orwell defendía a ultranza el carácter político de todo texto, incluso el más supuestamente *apolítico*:

¹⁴⁸ El deseo de parecer listo, de que hablen de ti, de ser recordado después de la muerte, de vengarte de los adultos que te ningunearon en la infancia, etcétera, etcétera. Es hipócrita fingir que esto no sea un motivo y un motivo muy fuerte.

¹⁴⁹ La percepción de la belleza en el mundo exterior, o, por otra parte, en las palabras y su ordenación adecuada. Placer en el impacto de un sonido sobre otro, en la firmeza de la consistencia de la buena prosa o el ritmo de una buena historia. El deseo de compartir una experiencia que uno siente como valiosa y no deber perderse[...] Por encima del nivel de un horario de trenes, ningún libro está totalmente libre de las consideraciones estéticas.

*Using the word political in the widest possible sense. Desire to push the world in a certain direction, to alter other peoples' ideas of the kind of society that they should strive after. Once again, no book is free from political bias. The opinion that art should have nothing to do with politics is itself a political attitude.*¹⁵¹

A la hora de enfrentarnos a la consideración de los motivos de la intertextualidad en la poesía de Jaime Gil de Biedma y, de manera más específica, la intertextualidad que se observa entre su obra y la de T.S. Eliot, el ensayo de Orwell nos ha parecido un excelente punto de partida y un ejercicio muy sugerente a la hora de establecer nuestros propios criterios, algunos de los cuales son comunes a las consideraciones generales del autor de *Homenaje a Cataluña*, y otros son inherentes a la práctica intertextual. Así, siguiendo la estela orwelliana, creemos que los cuatro motivos principales de la intertextualidad poética son:

1. *Exhibición de la inteligencia y las lecturas*: hay un fondo vanidoso en el acto de escribir, unas ganas de darse a conocer, de exhibir la sensibilidad y la inteligencia y reclamar su puesto entre los elegidos. Es una forma de *egoísmo* absolutamente inmanente a la vocación de escribir poemas y Gil de Biedma no era en absoluto ajeno a ella, aunque dijo una vez que, más que poeta, quería ser poema. Al igual que la tendencia política, las ganas de exhibirse, de reivindicarse a través de la literatura, está más presente en algunos que en otros y se acepta mejor en determinadas épocas históricas. Según Rafael Núñez, *el arte se ha convertido en un*

¹⁵⁰ El deseo de ver las cosas como son, de descubrir los hechos verdaderos y almacenarlos para el uso de la posteridad.

¹⁵¹ Utilizando la palabra *político* en el sentido más amplio posible. El deseo de empujar el mundo hacia cierto dirección, de alterar las ideas de los demás acerca del tipo de sociedad que deberían buscar. De nuevo, ningún libro está verdaderamente libre de tendencia política. La opinión según la cual el arte no debería tener nada que ver con la política es en sí misma una actitud política.

negocio (y su rentabilidad no es sólo económica, especialmente en el caso de la poesía). Las tendencias estructuralistas y la “condena a muerte” del autor que a veces ha supuesto, (como en el caso de Barthes y su declaración de *La muerte del autor*) han hecho que corran malos tiempos para el autor como divo, un egocéntrico como Shelley no sería tolerado hoy, e incluso las manifestaciones más metapoéticas de Lorca provocarían cierta hilaridad entre la crítica contemporánea.¹⁵² Sin duda, el ser reconocido como poeta sigue suponiendo un prestigio, si no económico, al menos personal y social y sigue siendo una manera muy clara de reivindicarse personalmente como un individuo de sensibilidad y erudición, cuando no una manera de ganarse el afecto y el respeto de los demás.

La intertextualidad pretende presentar tanto la erudición del autor (ese presumir de lecturas que, por mucho lo arropemos con ironía y autoburla, sigue anidando en el fondo de la intertextualidad) y su visión de sí mismo como poeta dentro de una tradición prestigiosa. Es, sin duda, una pretensión modesta, lejos de la doctrina de la inspiración y la originalidad suprema, pero el intertexto permite al sujeto poético insertarse dentro de una tradición prestigiosa, la poesía, al igual que su distanciamiento irónico frente a ella es una prueba más de su inteligencia posmoderna. La asociación de la poesía de uno con los clásicos o los contemporáneos más destacados inevitablemente ha de conferir algo de lustre a la propia obra: al citarlos e incorporarlos en nuestros poemas insinuamos que los comprendemos a un nivel muy profundo, que existe una afinidad esencial entre ellos y nosotros, por mucho que nuestro distanciamiento irónico prevenga al lector sobre este último punto, y pretendemos introducir algo del prestigio de su nombre y sus asociaciones en nuestros propios versos. Esto no es de ningún modo una censura,

¹⁵² ¿Hoy quién sería capaz de manifestar sin matices lo mismo que Lorca en su conferencia-recital sobre *El Poeta en Nueva York?*: *ni voy a narrar un viaje, pero sí mi reacción lírica con toda*

sólo un reconocimiento de uno los factores humanamente comprensibles que mueve al autor del intertexto: la incorporación del otro confiere prestigio por asociación, al igual que hay personas que gustan de dejarse ver al lado de los famosos, los poderosos o simplemente los guapos, tres categorías de personas que en poesía se puede resumir en una: el canon, sea el histórico o el contemporáneo. Como dijo Orwell, sería hipócrita fingir lo contrario. En definitiva, hay muchas personas que no pueden leer un gran poema sin desear haberlo escrito.

La cara inversa de este egoísmo plenamente comprensible (si no fuera así, nadie firmaría con su propio nombre ni asumiría la autoría de su propia obra) es el exhibicionismo, la pedantería que a menudo ha acompañado a la intertextualidad. Entre nosotros, muchos críticos y algún que otro poeta han señalado a los *novísimos* como culpables de un grado inaceptable de exhibicionismo culturalista y el propio Gil de Biedma los juzgó con dureza:

La antología (Nueve novísimos) está presentada como un intento de renovación y la verdad: es una continuación lamentable. No rompe con nada anterior, la poesía de los novísimos sigue siendo tan provinciana como antes (Moix, 1972: 78).

Así, pues, de las ganas de exhibirse como poeta, de reivindicarse personalmente y cubrirse del prestigio asociado con el canon poético, a veces hay una línea muy fina que consiste, a nuestro juicio, en el *uso irónico* del intertexto y su *relevancia* al nuevo texto, su integración en el nuevo poema y su relación con el mismo. Si no existe esta relación, si la incorporación no es relevante, la cita es hueca y pomposa y el autor ha convertido el derecho legítimo de “exhibirse” a través de su poesía (salvo casos patológicos, ningún poeta quiere parecer ignorante, aunque hay muchos malditos que han querido fingir una rudeza y una anti-intelectualidad que no

les son propias) en un ejercicio de autopromoción pedantesca, un inventario de lecturas que no es un poema.

2. *Halago a la inteligencia del lector*: el acto de lectura de un poema supone la creación de una *comunidad* entre el poeta y su lector, una comunidad que parte de las ganas de comunicar del autor (dejamos para otro momento las polémicas en torno a la *comunicación* y el *conocimiento*) y las ganas de comprender de ambos. Quizás en un grado más alto que en cualquier otro discurso escrito, hay un tono de intimidad, de complicidad personal en la poesía contemporánea que reside sobre todo en la condición de *hijo de vecino* del poeta contemporáneo, partícipe de las mismas experiencias que sus lectores (para entender la complicidad de la voz poética y su cercanía al mundo del lector no resulta ocioso preguntarnos si en la actualidad existe algún lector vocacional de poesía que no haya ejercido alguna vez de poeta). Ya que el poeta contemporáneo ha bajado del Olimpo de los Metapoetas y se ha situado al lado de su lector, es natural que la complicidad entre ambos se traduzca en un interdiscurso caracterizado por el reconocimiento de la inteligencia del lector y su complicidad con el autor. Quizás la enunciación más importante de la aparición del nuevo lector la formuló Baudelaire en sus *Flores del mal* con su famosa apelación al *Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère*, una cita fundacional de la poesía moderna que sería reproducida por Eliot y Gil de Biedma.

Si el lector es el semejante y el hermano del poeta (incluso en su hipocresía), éste último tendrá que hablarle con confianza y con la certeza de ser comprendido, una postura que intrínsecamente representa todo un halago a la figura del lector. Éste ya no necesita ser instruido ni mucho menos arengado, y este discurso de halago al lector sintoniza perfectamente con el fenómeno intertextual, pues la intertextualidad presupone la comprensión inteligente del lector y en la naturaleza del juego

intertextual está la creación de *complicidad* y *comunidad*. En el caso de la poesía de Jaime Gil de Biedma, la intertextualidad suele funcionar a través del humor, la ironía con la que el poeta plantea su intertexto al lector que reconoce como un interlocutor competente. Tanto en la forma (buen humor, ironía) como en el fondo (referencias españolas muy marcadas, y citas y alusiones a autores franceses e ingleses), la intertextualidad de los poemas del barcelonés parte de un halago implícito al lector inteligente a quien el poeta se dirige también desde su doble condición de autor y lector. Al autor de *Compañeros de viaje*, la incompreensión de sus poemas no le parecía en absoluto un mérito, ni buscaba la *gloria de ser incomprendido*. Por el contrario, la claridad le parecía no sólo la cortesía del filósofo, para reproducir una cita orteguiana que nuestro poeta debía de conocer a través de Castellet, sino también el deber del poeta. En definitiva, la intertextualidad conlleva intrínsecamente un halago a la inteligencia del lector, aunque en sus deformaciones más notorias acaba por degradarse hasta el punto de ser, más que el juego de leer versos, un juego de adivinanza para pedantes.

3. *Sincero homenaje*: A nuestro juicio, otro motivo fundamental de la intertextualidad consciente es el homenaje a los poetas admirados por el autor del intertexto. Si exceptuamos los casos de parodia descarada (como las que practicaba Dylan Thomas), las incorporaciones intertextuales suelen expresar un mayor o menor grado de entusiasmo por la obra incorporada, aunque a menudo se presentan con la mirada irónica con la que la postmodernidad suele contemplar un pasado más ingenuo, o al menos un pasado caracterizado por una mayor seguridad ideológica o espiritual. Así, pues, aunque la alusión al verso esproncediano en “A una dama muy joven, separada” (*con seis amantes por banda*) puede parecer una burla del estilo rimbombante del poema original, conocemos muy bien la admiración que Gil de

Biedma sentía hacia Espronceda,¹⁵³ destacando el carácter irónico y coloquial de sus versos y llamándolo *el primer poeta moderno en nuestra lengua*. En el caso de Eliot y los demás autores del canon británico, aunque seguimos insistiendo en nuestra creencia de que las huellas de Eliot son mayoritariamente indirectas e incluso inconscientes en la obra poética de Gil de Biedma, su presencia constituye un homenaje sincero a su obra y la vinculación del autor con ella.

4. *Intertextualidad más o menos inconsciente*: Por último, cabe destacar la intertextualidad que se produce de forma más o menos inconsciente, una relación intertextual muy habitual entre la obra de Eliot y la de Gil de Biedma. Sobre este punto, ya hemos expuesto nuestra convicción de que la intertextualidad entre ambos autores se caracteriza por la huella y la asimilación profunda de la obra eliotiana por parte del barcelonés, y , a nuestro juicio, hay una permanente intertextualidad posible entre cualquier autor y una obra que éste haya leído con tanta intensidad y constancia, una presencia que no siempre ha de traducirse en citas literales o alusiones directas sino en la integración en la propia obra de los *topois*, los rasgos estilísticos y las preocupaciones formales y temáticas que se han asumido de la obra ajena. Como ha señalado Weisstein, *la influencia es una intimación inconsciente y la imitación, una influencia consciente*.

La ironía intertextual

*Ahora sé hasta qué punto tuyos eran
el deseo de ensueño y la ironía,
la sordina romántica que late en los poemas*

¹⁵³ En su prólogo de 1966 a una edición de *El Diablo Mundo y El estudiante de Salamanca* nuestro poeta aseguraría que *Espronceda ha salido de su confinamiento entre académicos y middlebrows para suscitar un interés algo más vivo* (Gil de Biedma, 1994: 291).

míos que yo prefiero, por ejemplo en Pandémica...

Jaime Gil de Biedma, “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”

Sin adentrarnos demasiado en las disquisiciones semánticas en torno a la palabra *ironía* (que, según la preceptiva tradicional, consistiría en dar a entender lo contrario de lo que se dice), nos parece conveniente analizar la ironía que fundamenta el juego intertextual en la poesía contemporánea en general, y la de Jaime Gil de Biedma en particular. Lejos de parecernos una exhibición culturalista o un mero juego libresco, creemos que la ironía intertextual del autor de *Poemas Póstumos* obedece a razones íntimamente vinculadas con la historia literaria, el paso del romanticismo al modernismo y el papel de la poesía de la experiencia,¹⁵⁴ una historia que él no sólo intuía sino que conocía muy bien a través de la lectura de teóricos angloamericanos como Robert Langbaum y Morris Peckham. Entre la exaltación del yo y su concomitante doctrina de la creatividad original que sustentaron al movimiento romántico, y la deshumanización del modernismo, empeñado en neutralizar el yo poético, la poesía contemporánea (por la cual entendemos esencialmente la poesía que se empezó a escribir a partir de la década de los treinta, aunque no ignoramos que hubo poetas muy caros a Gil de Biedma como Cernuda, Auden y el propio Eliot que ya alumbraron el camino antes) opta por recuperar la voz de la experiencia personal y la sitúa en el mundo cotidiano, arropándola con la inteligencia que reconoce la naturaleza de sus limitaciones y el distanciamiento irónico (una distancia irónica que en gran medida le fue proporcionada por el monólogo dramático que le venía, ante todo, de la literatura anglosajona) que recupera la tradición, una visión poética que es siempre consciente

¹⁵⁴ *Hasta donde yo sé, el primer poema concebido y realizado en nuestra lengua según los modos de la poesía de la experiencia, es el Himno al sol de Espronceda* (Gil de Biedma, 1994: 349).

de sus limitaciones y de la modestia de cualquier propuesta artística. Para Eliot y Gil de Biedma, el tiempo de los iluminados (*los ignorados legisladores de la humanidad* a juicio del bueno de Shelley) ya pasó.

Como parte consustancial de esta mirada irónica al pasado y hacia el presente está el fenómeno de la intertextualidad consciente, presente como *leitmotiv* en la casi totalidad de los poetas contemporáneos (en el caso de la poesía en lengua inglesa, hubo una excepción notable en el caso de Dylan Thomas, quien destacaría por una poesía caracterizada por su gran riqueza verbal y una torrente de imágenes rupturistas, una poesía que entroncaba de manera distante con la tradición celta de la que provenía pero no presentó ningún tipo de parentesco textual con la tradición en lengua inglesa. Es un caso excepcional de un poeta difícil y hermético en la poesía inglesa de la posguerra, caracterizada más habitualmente por la intertextualidad que ha sido considerada uno de los rasgos más importantes de la poesía contemporánea. En su estudio de la intertextualidad, José Enrique Martínez Fernández reconoce que *como estudioso de la poesía contemporánea no he dejado de observar su intensa intertextualidad, explícita o difusa, que integra en el tejido textual voces ‘otras’ que hacen del texto un cuerpo abierto, taracea a veces de una abundante copia de citas y ecos* (Martínez Fernández, 2001: 9).

Asimismo, la ironía intertextual de la poesía contemporánea, pues, no ha pasado desapercibida por ningún lector mínimamente atento y preparado. Procede, entonces, plantearnos formalmente el porqué de este fenómeno en la poesía moderna y, de manera especial, en lo que atañe a la poesía de Gil de Biedma y T.S. Eliot. El propio autor de *La Tierra Baldía* no sólo fue el puente entre el modernismo literario y el postmodernismo¹⁵⁵ con toda su carga de distanciamiento irónico y relativismo

¹⁵⁵ Según Peter Ackroyd, *Eliot ayudó a y crear la idea del modernismo con su poesía “difícil”, y luego colaboró en su entierro, En eso radica su genialidad. Sus elecciones y obsesiones privadas se*

artístico, sino que protagonizó uno de los casos más destacados del fenómeno de la intertextualidad poética, faceta de su obra que abarca tanto su fase modernista (¿cabe imaginar mayor *taracea de citas y ecos* que *La Tierra Baldía*?) como los cuatro poemas que componen los *Cuatro Cuartetos*, un libro que en su concepción está muy alejado ya del nihilismo existencial que rezuma *La Tierra Baldía* y que suele ser interpretado como la gran reflexión espiritual sobre lo que la Segunda Guerra Mundial supuso para Inglaterra: a juicio de Gil de Biedma, *sin la conmoción de la guerra, Four Quartets no hubiera existido y quizá Eliot no hubiese escrito más poemas* (Gil de Biedma, 1994: 357). En definitiva, la poesía de Eliot no se concibe sin la presencia intertextual de una serie de escritores que forman el núcleo del llamado canon occidental.

Incluso si no hubiera sido un eliotista tan conspicuo, resulta impensable que Gil de Biedma, en cuanto poeta y hombre de su tiempo, hubiera podido sustraerse a la tendencia imperante de la intertextualidad poética, y el hecho de haber leído con tanta intensidad y tanta devoción los poemas de Eliot había de conducirle hacia una marcada vocación intertextual, a veces lúdica, a veces mucho más soterrada, que todos los críticos han coincidido en señalar como una de las señas de identidad de su obra. La ironía de su juego intertextual se exhibe de manera muy clara en un poema titulado “A una dama muy joven, separada”, una composición de extraordinaria alusividad que él mismo se encargó de analizar en su ensayo “La imitación como mediación, o de mi Edad Media”. En dicho ensayo, nuestro poeta afirmaría que *en mi caso, la imitación consistió en la puesta al día de temas y motivos de la poesía castellana de tipo tradicional* (Gil de Biedma, 1994: 275), y la abundancia de citas, alusiones y reformulaciones que componen el poema dan fe de ello. Así, entre

volvieron emblemáticas y de alguna manera determinaron nuestra visión de la tradición en el siglo veinte (Ackroyd, 1984:239).

alusiones a Góngora, Espronceda y, como buena prueba del espíritu de mestizaje cultural, el gusto tanto por lo *highbrow* como por lo *lowbrow* que caracteriza la postmodernidad, como la incorporación de *un bolero de cuando yo era muy joven*, el poeta barcelonés fusiona el intertexto y la ironía con la que contempla la distancia entre la literatura y la vida:

*Hoy vestida de corsario
en los bares se te ve
con seis amantes por banda
- Isabel, niña, Isabel -*

Shirley Mangini ha hablado de cómo este poema con sus alusiones literarias *nos vuelve desde la ilusión de la realidad a la realidad de la ilusión literaria* (Mangini, 1979: 81), es decir, de cómo nos sitúa fuera del poema y señala el carácter de artificio de cualquier poema. En último término, hay una notable sinceridad en indicar la artificiosidad de la construcción cultural que es un poema, una sinceridad que incide decisivamente en lo que hemos denominado el halago a la inteligencia del lector. Para Gil de Biedma (y para Eliot), el poema no representa una emoción¹⁵⁶ sino la reformulación intelectual de la misma, y la presencia de otros textos anteriores no hace sino confirmar esta condición de artificio. El poema netamente intertextual representa una confesión de la artificiosidad inmanente de la poesía, y el acto de reconocimiento, la ironía de la mirada sobre la obra propia y la ajena,

¹⁵⁶ En su ensayo “Metropolitano: la visión poética de Carlos Barral”, nuestro poeta habla del *peligro de sustituir la emoción del pensamiento por el pensamiento mismo* (Gil de Biedma, 1994: 43), una distinción muy parecida a la famosa idea de la disociación de la sensibilidad que Eliot había formulado respecto a la obra de John Donne.

representa el triunfo de la inteligencia sobre el idealismo, o (como dijo Gil de Biedma) de la realidad sobre la naturaleza:

En toda la cultura clásica, la literatura, o el arte, no son una imitación de la realidad; son una imitación de la naturaleza [...]viene de la crítica idealista del conocimiento en el siglo XVII y que hace su aparición, después, en el XIX. Creo que al utilizar “realidad” y “naturaleza” como sinónimos, estamos olvidando algo muy importante: la naturaleza evoca la idea de lo que es siempre igual a sí mismo: en cambio la realidad es cambiante. O sea, que el hecho de que se haya pasado de decir “naturaleza” a decir “realidad” implica un cambio en la visión de las relaciones humanas y de la historia del hombre. Implica pensar que es más importante lo que cambia que lo invariable (Gil de Biedma, 1994: 223-224).

Según Dionisio Cañas, *para que el efecto irónico se realice es indispensable un contexto verosímil, unas connotaciones que sean fácilmente descifrables para el lector* (Cañas, 1998: 25), es decir, tanto en el recurso de la ironía como en el de la intertextualidad, el fenómeno no se llega a producir del todo si no hay percepción por parte del lector - son dos técnicas cuyos mecanismos interiores son muy parecidos y, en el caso de Gil de Biedma, estos dos recursos llegan a fusionarse de forma notable. No resulta en absoluto atrevido afirmar que la intertextualidad posmoderna es, en su esencia misma, irónica. Puede ser más o menos lúdica (los juegos librescos de Borges), exhibicionista (los excesos pedantescos de algunos de los *novísimos*), o comprometida con fines sociales (la integración de la tradición castellana en la poesía social de Blas de Otero), pero lo que se escribe en la página no es del todo inocente, y dice más que la suma de sus partes lingüísticas, aunque, por supuesto, sólo si percibimos su trasfondo irónico podremos descifrar su verdadero significado.

La interdiscursividad: un diálogo intercultural

Frente o al lado de la palabra objetual y de la palabra directa, denotativa, aural, se alza la interacción de voces, la palabra como asunción de la palabra “ajena”, de la voz del otro. Se opone, por lo tanto, a la voz monológica, normativa, autoritaria. El lenguaje es polifónico por naturaleza. Todo enunciado está habitado por la voz ajena

José Enrique Martínez Fernández, 2001: 53

La primera referencia al término *intertextualidad* surgió precisamente en el conocido artículo de Julia Kristeva sobre Bajtín, y, así, el concepto se fundamentó desde el primer momento en el marco bajtiniano del dialogismo. Dada la enorme amplitud potencial del fenómeno intertextual, muy pronto se constató la necesidad no sólo de aclarar el término con un mayor grado de precisión (llegando así a establecer subdivisiones en el fenómeno como la *intertextualidad implícita y explícita*), sino de acotar el campo de influencia de dicho fenómeno ya que, al manejar conceptos tan nebulosos como *la influencia*, era muy previsible que el término acabara por abarcar tanto terreno hasta el punto de quedarse inoperativo. Así se empezó a cuestionar la posibilidad de aplicar el concepto dialógico (con todas sus ramificaciones de discurso social) al fenómeno estrictamente intertextual y la conveniencia de distinguir entre *intertextualidad* e *interdiscursividad*, que, según Iris M. Zavala, es como deberíamos denominar el fenómeno intertextual en términos bajtinianos, una especie de dialogía intercultural e interpersonal. Tal distinción nació entre los partidarios de manejar un concepto restringido de la intertextualidad (Genette, Claudio Guillén, la propia Iris M. Zavala), limitándola a casos demostrables de cita y alusión de cierta literalidad y los que abogaban por una concepción mucho más amplia según la cual todo texto remite a otros textos (el *todo texto es un intertexto* de Barthes), o otros códigos culturales que nos lleva al concepto de la *interdiscursividad*. Según Marchese y

Forradellas (1986: 218), por *interdiscursividad* se debe entender las relaciones que cualquier texto mantiene con todos los discursos registrados en la correspondiente cultura (o culturas, en el caso de Gil de Biedma, que mantuvo un discurso muy intenso con las culturas inglesa y francesa al igual que la suya propia) ordenados ideológicamente, y Jonathan Culler ha hablado de *un espacio discursivo en el que una obra se relaciona con varios códigos formados por un diálogo entre textos y lecturas* (Culler, 2000: 46).

Ante todo, al hablar de la intertextualidad poética, conviene no perder de vista que el propio Bajtín se negó expresamente a extender a la poesía el carácter de dialogía (Bajtín, 1989, 102-103), y muchos teóricos de corte bajtiniano se remiten a la concepción netamente social (es decir, una permanente dialéctica ideológica) para negar la polivalencia de esta teoría, insistiendo en el hecho de que, aunque es una teoría muy amplia, tiene naturalmente sus límites y no vale para analizar fenómenos ajenos a su concepción original. Sin embargo, Kristeva se refirió expresamente a la creación poética al fundamentar su teoría de la intertextualidad en los planteamientos dialógicos de Bajtín, aunque es evidente que Bajtín no pensaba ni en la poesía ni en el fenómeno intertextual cuando formuló su teoría del dialogismo, aunque, a nuestro juicio, la polifonía poética de *La Tierra Baldía* bastaría por sí sola para demostrar las posibilidades dialógicas de la poesía. Como es sabido, las ideas del teórico ruso acerca de la polifonía novelística excluían expresamente la poesía y se referían explícitamente al ámbito social de la novela. No obstante, esta teoría, tan parecida en sus planteamientos a la dialéctica hegeliana, ha resultado extraordinariamente fecunda en sus aplicaciones, y sus postulados básicos sobre el diálogo entre distintas voces, dirigidos originalmente al discurso novelístico, serían fácilmente extrapolables a otros discursos literarios. Es decir, la no-inclusión del fenómeno intertextual entre los planteamientos expresos del dialogismo no nos parece óbice para su

aprovechamiento del mismo modo que nadie cuestiona la extensión del pensamiento marxista a otros ámbitos que no sean los socioeconómicos de su concepción original.

Vaya por delante, pues, nuestra conciencia de la escasa relación existente entre los planteamientos formulados de manera precisa por Bajtín y el fenómeno intertextual de la poesía. Sin embargo, aunque el autor de *Problemas de la poética de Dostoievski* y sus defensores contemporáneos no hayan querido apadrinar la criatura, la intertextualidad se nutre esencialmente del discurso entre distintas *voces* textuales y hay un discurso más amplio entre distintos autores, distintas épocas y distintas culturas que es donde se produce un elemento fundamental de la intertextualidad que es, como ya hemos señalado, *la interdiscursividad*. Si la intertextualidad se limita a la evidencia textual, la interdiscursividad trasciende la página escrita (aunque es allí donde se plasma su realidad) y se adentra en el discurso interpersonal, intercultural, en definitiva, en la relación entre el escritor y su cultura de partida y el lector y su cultura de acogida.

Así, cuando un joven estudiante inglés lee por primera vez *El Romancero Gitano* de Lorca, se lleva inevitablemente una serie de impresiones acerca de la cultura y la sociedad españolas de entonces y de ahora que van mucho más allá de lo meramente textual. En esta lectura, el abismo cultural entre la cultura de partida y la de acogida puede (y suele) producir una lectura errónea, pero no deja de ser un caso de interdiscursividad, aunque la falta de *sofisticación* del lector debilita el discurso. Las lecturas adolescentes suelen caracterizarse por la idealización y el entusiasmo desmedido que, con el paso del tiempo, se van corrigiendo y se asientan en una fase de madurez que se ve facilitada por un mayor grado de conocimiento y ecuanimidad en el juicio. Cuando estas lecturas juveniles se dirigen a un poeta extranjero, la intensidad de la idealización, propiciada por el desentendimiento de la

cultura de partida, es mayor y la interdiscursividad allí constituida se destaca al principio por la cantidad más que por la calidad.

En este sentido, el caso que nos concierne es el de Gil de Biedma y sus primeras lecturas de Eliot, descubierto por primera vez en versión traducida en 1951 (la de Vicente Gaos) y asumido con *veneración* a partir de la estancia del poeta barcelonés en Oxford en 1953. La intensidad de sus primeras lecturas nunca le abandonó por completo (basta con leer “Four Quartets”, su prólogo de 1984 a la traducción catalana de Álex Susanna, en el cual, como hemos visto, aseguraría que *mi antigua veneración –llegué a sabérmelo de memoria- se ha reavivado y centuplicado durante las sesiones que Álex Susanna y yo dedicábamos al cotejo, verso a verso, de original y traducción*) y se convirtió en una de las señas de identidad de una obra caracterizada por un grado muy intenso de intertextualidad. Evidentemente, ni Eliot ni Gil de Biedma padecieron lo que Harold Bloom ha denominado la *angustia de las influencias*, por el contrario, ambos tenían una concepción muy clara de la tradición y de la naturaleza ineluctable de la influencia, la imposibilidad de la originalidad suprema y absoluta, anticipándose a Barthes y sus declaraciones acerca de la condición de intertexto que tiene todo texto literario. Lejos de angustiarles el fenómeno les resultaba de suma utilidad, y en sus escritos críticos dedicaron muchas páginas a explorar el fenómeno antes (y después, en el caso del barcelonés) de que Julia Kristeva hubiera realizado su gran aportación terminológica en su ya citado ensayo sobre Bajtín. Si Eliot abanderó el fenómeno de la modernidad literaria con su gran obra *La Tierra Baldía*, su herencia posmoderna sería recogida en España por Gil de Biedma, autor de una obra densa y conscientemente alusiva, que, habiendo aprehendido la seriedad intertextual del autor de los *Cuatro Cuartetos*, la integró en su propia voz poética con espíritu lúdico, con humor y, por supuesto, con su habitual ironía. Sin embargo, su apropiación personal de la obra poética de Eliot,

una obra que había abrazado con un fervor adolescente que luego daría paso a una valoración mucho más madura y duradera, se caracteriza, a nuestro juicio, por su profundidad, por lo que Weisstein ha llamado una *intimación inconsciente*, que se traduce en la adopción de una serie de *leitmotifs*, preocupaciones formales y temáticas y ciertos rasgos estilísticos que abundan a lo largo de su obra y que proceden, según aseguraba nuestro poeta, de su lectura de la obra del poeta de los *Cuatro Cuartetos*.

Evidentemente, el dialogismo bajtiniano abarca mucho más que la intertextualidad o incluso el campo sociocultural más amplio de la interdiscursividad y, por supuesto, su aplicación a la intertextualidad no lo convierte en sinónimo de la misma. Los recelos de los bajtinianos acerca de la ligereza con la que algunos se avalan del marco teórico de los escritos de Bajtín son plenamente comprensibles y a menudo justificados. Sin embargo, a nuestro juicio, hay un dialogismo inmanente en el caso de la intertextualidad que va mucho más allá de lo meramente textual y así conviene distinguir rigurosamente entre intertextualidad, un fenómeno que, como su propio nombre indica, debe circunscribirse a lo estrictamente textual, y la interdiscursividad, cuyo ámbito de influencia abarca la dialéctica entre distintos códigos culturales y sociales y que valdría incluso para analizar nuestra recepción de cualquier autor y su incidencia en la obra ajena, sin que se produzca un fenómeno intertextual empíricamente contrastable.

Julia Kristeva no sólo atribuyó el concepto de la intertextualidad a los planteamientos de Bajtín acerca del dialogismo, sino que intentó subrayar el carácter sociocultural del fenómeno, no sólo lo meramente textual, aunque, al final, entre sus lectores de la crítica especializada se impuso el atractivo del término intertextualidad y los demás elementos que entroncaban más claramente con el carácter sociológico del dialogismo no llegaron a suscitar el mismo interés. Sin

embargo, nos parece importante señalar que la propia Julia Kristeva no perdió de vista la esencia sociológica del dialogismo, y lejos de sacarlo de ese contexto y transplantarlo en un suelo nuevo denominado intertextualidad, quiso integrar la naturaleza social del dialogismo en su teoría de la intertextualidad, hablando del ideograma. La naturaleza de la intertextualidad que proponía Kristeva era, no obstante, esencialmente textual. En los años posteriores algunos han abogado por la ampliación del término al campo de otras formas discursivas exoliterarias como la música y los artes plásticos y la han ubicado dentro de un espacio discursivo que supera lo meramente textual. Por eso, nos parece conveniente aclarar que por intertextualidad entendemos lo estrictamente textual, y que la relación de un texto con otros discursos no textuales (aunque a veces encuentran su reflejo en un texto) debe ser considerada interdiscursividad. La anglofilia literaria de Gil de Biedma provenía directamente de sus lecturas de determinados escritores, pero también de su visión idealizada de los valores tradicionales de la burguesía intelectual inglesa, de su sentido común, su ecuanimidad y su mesura. En definitiva, su adopción de la anglofilia cultural se vertebraba en torno a un espacio discursivo que excedía lo estrictamente textual.

Todo lo que influye en un texto no es intertextualidad, aunque, a nuestro juicio, toda intertextualidad presupone una interdiscursividad de mayor o menor intensidad. El diálogo intercultural entre Gil de Biedma y la tradición anglosajona, personificada en la figura de T.S. Eliot, alcanzó una profundidad notable que hace que se nos antoje muy difícil entender las claves de su poesía y su prosa crítica sin esa tradición, bien de forma netamente textual e intertextual (citas, alusiones, ensayos monográficos), o de manera más difusa pero quizás más importante, en el contexto del diálogo intercultural que mantuvo a lo largo de su vida con la tradición angloamericana, una interdiscursividad que encontró su referencia más destacada

en los poemas y la prosa del autor de La Tierra Baldía. Aunque algunos bajtinianos se resisten a admitir la derivación bajtiniana del concepto de la intertextualidad, uno de los pilares de las teorías dialógicas del pensador ruso es su visión del hombre como ser eminentemente dialógico, inconcebible sin el otro. La naturaleza de esta dependencia del otro, el hecho de que ningún hombre se puede entender sin referencia a su diálogo con los demás, no sólo se traduce en un ámbito social, sino a través de nuestras lecturas, dentro y fuera de nuestra propia cultura materna. No hay escritor sin otros autores, ni lectores sin escritor, y este diálogo interpersonal e intercultural (que suele operar en primera instancia mediante un interés por los datos biográficos del autor o el contexto sociohistórico de su obra), esta interdiscursividad, es inherente al fenómeno intertextual y viene a ser la antesala del intertexto.

En definitiva, la *intertextualidad* es un campo tan amplio y difuso que necesita cierta definición para que nos siga siendo útil como recurso analítico. La *intertextualidad* propiamente dicha ha de ser *textual*, pues, de lo contrario, nos perdemos inevitablemente en un sinfín de posibles influencias y asociaciones subconscientes que son tan fáciles de postular como imposibles de demostrar. En este estudio, nos ha parecido necesario distinguir entre la *intertextualidad explícita o marcada* (citas directas o alusiones que, por su contenido léxico, sus imágenes o sus ideas, remiten con cierta claridad a un texto previo) y la *implícita o no marcada*, las huellas de textos previos, la reproducción intensa y frecuente (es decir no se puede tratar de un caso aislado) de ciertas palabras, *topois*, coincidencias de tono, rasgos estilísticos e incluso algunas cuestiones temáticas que, sin llegar a tener una procedencia tan claramente identificable como en el caso de la *intertextualidad explícita o marcada*, nos remiten de alguna manera a textos previos (el tema del tiempo en la poesía del autor de *Compañeros de Viaje*, por ejemplo, sin aludir

directamente a las formulaciones eliotianas de los *Cuatro Cuartetos*, parece haberse matizado por la lectura intensa de esos poemas).

En el caso de las relaciones intertextuales entre Gil de Biedma y Eliot, lo que hemos observado principalmente es una corriente muy importante de *intertextualidad implícita*, y, en menor medida, ciertos rastros de *intertextualidad explícita*, tendencia ésta que el poeta barcelonés suele reservar para la literatura española, y, con varias citas directas, la francesa. Asimismo, la relación se profundiza y se completa con una *interdiscursividad* apasionada y duradera, que le hace posicionarse constantemente respecto a la cultura inglesa, definirse y explicarse a través de ella, sus tradiciones, sus lecciones provechosas y también sus pequeñas miserias (aunque pensamos que la anglofilia del poeta barcelonés se caracteriza por una idealización consciente e inteligente, la construcción de su mitología personal, el diario de 1956 demuestra que no obviaba el esnobismo y la prepotencia postimperialista de ese país, anclado en una visión del mundo que ya no correspondía con su nuevo papel). Esta *interdiscursividad* hispanoinglesa constituyó un elemento esencial en el desarrollo de su visión crítica y de su voz poética, y cuando a veces le tildaban de cernudiano,¹⁵⁷ nuestro poeta se encargaba de señalar la auténtica procedencia de sus ideas acerca de lo que había que hacer en la poesía, afirmando que *Cernuda no me venía de nuevas. Me interesaba, porque hacía en poesía española algo que a mí me había gustado en poesía inglesa* (Campbell, 1971: 252-253). En definitiva, en el caso de Jaime Gil de Biedma estamos ante un autor que siente *una necesidad de estar continuamente*

¹⁵⁷ Carlos Bousoño ha hablado de su lectura de un *aventajado discípulo* de Cernuda (¿sería Jaime Gil de Biedma, a quien le unía cierto “pique” mutuo?) y muestra su rechazo al estilo cernudiano del intertexto: *leo ahora mismo un intenso poema escrito totalmente en la concepción de la vida y en el estilo cernudiano; si lo sé de Cernuda, me producirá hondo placer, mas lo desdeñaré, ya casi no me emocionará si alguien me señala que no es de su mano, que lo ha escrito un aventajado discípulo suyo. Siendo las palabras idénticas, ¿por qué apenas me roza lo que antes me conmovía?* (en Celaya, 1972: 237).

aludiendo a su experiencia como lector (Cañas, 1998: 21), tanto en su prosa como en su poesía, un poeta de una *conciencia extremadamente literaria*, una conciencia literaria que como lector y escritor se tradujo en una extraordinaria intertextualidad e interdiscursividad entre su obra y la tradición angloamericana.

CAPÍTULO 8

ASPECTOS DE PARATEXTUALIDAD E HIPERTEXTUALIDAD

Me gustaría abrir esos tres capítulos con unas citas de Mallarmé, Lewis Carroll y Antonio Machado que aclaran bastante el sentido del texto. Pero las citas de clásicos extranjeros, sobre todo si no se traducen – y ¿cómo traducir a Mallarmé?- suelen considerarse en nuestro país como una afectación pretenciosa.

Jaime Gil de Biedma, 1991: 176

El concepto de la *paratextualidad* fue formulado por primera vez por Gérard Genette en su *Introduction à l'architexte* de 1979, aunque en 1982, al publicar su *Palimpsestes. La Littérature au second degré*,¹⁵⁸ el propio Genette aseguraba que *he encontrado un término mejor [...] y "paratextualidad" pasó a designar algo muy distinto a lo que designaba entonces* (Genette, 1989: 9). Así, lo que en 1979 se había denominado la *architextualidad* (o *la literariedad de la literatura* según la explicación del crítico francés), pasa a denominarse *la transtextualidad o trascendencia textual del texto*, un fenómeno que *sobrepasa ahora e incluye la architextualidad* (Genette, 1989: 9-10). A continuación, Genette pasa a exponer los cinco tipos de transtextualidad que él percibe en la literatura y que enumera en un orden aproximadamente creciente de *abstracción, de implicación y de globalidad* (Genette, 1989: 10). El primer tipo sería la *intertextualidad* (cuya denominación por parte de Kristeva reconoce como la base de su *paradigma terminológico*) cuyas implicaciones en el eliotismo de Gil de Biedma ya hemos analizado en el capítulo anterior y de manera implícita subyacen a este estudio en su totalidad, junto al

¹⁵⁸ Existe una traducción española de 1989 a cargo de Celia Fernández Prieto, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*.

concepto de interdiscursividad que, a nuestro juicio, está íntimamente asociado a la intertextualidad eliotiana del poeta barcelonés. El segundo tipo de transtextualidad sería el *paratexto*, que el teórico francés define como el conjunto de:

título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno variable al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende (Genette, 1989:11-12).

En definitiva, el paratexto abarca todo lo que no es propiamente el cuerpo canónico del texto literario y un análisis del conjunto paratextual de la obra de Jaime Gil de Biedma refuerza la percepción inicial de todo lector acerca de la influencia del canon anglosajón en su obra, y la de T.S. Eliot en particular, sobre todo en cuanto a las copiosas notas a pie de página que acompañaron sus escritos ensayísticos y su traducción de 1955. De los tres volúmenes de poesía que publicó el autor barcelonés (*Compañeros de viaje, Moraldades y Poemas Póstumos*), todos contienen citas introductorias de poetas angloamericanos: Wordsworth, Auden y Byron, respectivamente, aunque la colección de sus poesías reunidas, *Las personas del verbo*, estaría encabezada por una cita de Antonio Machado, quizá para compensar tanta anglofilia paratextual.

El tercer tipo de transtextualidad propuesto por Genette es la *metatextualidad* que, es, en esencia, la relación crítica, aunque la presencia expresa de la obra de Eliot en los textos críticos de nuestro poeta se produce principalmente en dos prólogos y en una profunda huella en el resto de su obra crítica que le impulsa a citarlo en multitud de ocasiones. En este sentido, las categorías propuestas por el crítico francés no son en absoluto mutuamente excluyentes y el paratexto gilbiedmano ofrece

también los mayores indicios de metatextualidad crítica dirigida a la obra del poeta de los *Cuatro Cuartetos*. El quinto tipo de transtextualidad (que es mencionado en cuarto lugar por Genette) es la *architextualidad*, que, según el crítico francés, *es una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual [...] de pura pertenencia taxonómica* (Genette, 1989: 13). Por último, el cuarto tipo de transtextualidad, que representa el tema central del citado estudio de Genette, es la *hipertextualidad*:

Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto)¹⁵⁹ a un texto anterior (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es el comentario [...] Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general del texto en segundo grado [...] o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos tal página de la Poética de Aristóteles) “habla” de un texto (Edipo Rey). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como transformación, y la que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo (Genette, 1989: 14).

A nuestro juicio, la traducción por parte de Gil de Biedma de *Función de la poesía y función de la crítica* (*transformación seria*, o *transposición*, según Genette, como veremos a continuación) representa el ejemplo más importante de la *hipertextualidad explícita* en el conjunto de la obra del poeta del medio siglo, aunque la línea divisoria entre el concepto kristeviano de la intertextualidad en sus aplicaciones más amplias y la *hipertextualidad* que propone Genette es ciertamente difusa. Como hemos sugerido en el capítulo anterior, la intertextualidad eliotiana que

¹⁵⁹ Conviene tener en cuenta, para evitar posibles confusiones, que a partir del desarrollo de los sistemas digitales de escritura, George P. Landow acuñó el término “hipertexto” para referirse a las nuevas posibilidades de lectura que ofrecían estos nuevos sistemas de reproducción textual (Landow, 1995).

caracteriza los versos de nuestro poeta a menudo remite a la obra del autor angloamericano a quien *evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo*. No es la intención de este trabajo entrar en cuestiones que se nos antojan puramente taxonómicas, sino investigar la naturaleza del eliotismo de Jaime Gil de Biedma, una empresa en la cual tanto las propuestas intertextuales de Kristeva como los conceptos de la transtextualidad formulados por Genette nos resultan de suma utilidad. Por consiguiente, a continuación proponemos un análisis de los elementos transtextuales (paratextualidad e hipertextualidad, pues de la metatextualidad nos ocuparemos en el capítulo que dedicaremos a la visión gilbiedmana de la crítica eliotiana y de la intertextualidad ya nos hemos ocupado en el capítulo anterior, aunque de alguna manera informa todo este trabajo) de la obra del poeta barcelonés en clave angloamericana y eliotista, analizando en primer lugar su prólogo y traducción eliotiana de 1955, seguidos por su diario de 1956 y su colección de ensayos, *El pie de la letra*, y, en último término, el conjunto de poemas, reunidos en 1982 en el volumen definitivo de *Las personas del verbo*.

Función de la poesía y función de la crítica

Como todo traductor, empecé mi tarea decidido a guardar una fidelidad literal al texto extranjero para advertir muy pronto que la traducción literal es a menudo la más infiel, porque conceptos equivalentes poseen en cada

lengua un valor idiomático distinto; no queda otro remedio que apartarse de la letra.

Jaime Gil de Biedma, 1999: 28

La traducción de *Función de la poesía y función de la crítica* que Gil de Biedma llevó a cabo en 1955 tiene un doble interés transtextual: el primero reside en la condición de metatexto del prólogo, aspecto éste que, como hemos indicado, analizaremos con más detenimiento en otro capítulo de este estudio; la segunda vertiente transtextual de la citada traducción la representan las copiosas notas a pie de página ofrecidas por nuestro poeta, elementos paratextuales que aclaran su visión de la obra crítica eliotiana y sitúan las ideas del autor angloamericano en el contexto del canon inglés y de la poesía española contemporánea; el tercer aspecto transtextual lo constituye el propio hecho de la traducción como *hipertexto*. En cuanto a la condición de hipertexto de las traducciones, Genette ha señalado:

La transformación seria, o transposición, es sin ninguna duda la más importante de todas las prácticas hipertextuales, aunque sólo sea [...] por la importancia histórica y la calidad estética de algunas de las obras que se incluyen en ella [...] la forma de transposición más atractiva, y con seguridad la más extendida, consiste en transponer un texto de una lengua a otra: se trata claro está, de la traducción, cuya importancia no es apenas discutible, sea porque es preciso traducir bien las grandes obras, sea porque ciertas traducciones son en sí mismas obras maestras (Genette, 1989: 262-264).

La traducción viene a ser, en definitiva, una especie de reescritura del texto original, sobre todo en el caso de una versión como la de Gil de Biedma que se aparta clara y conscientemente del texto original, del *pie de la letra* como decía nuestro poeta, y lleva el texto al lector y no al revés. En este sentido, la traducción

gilbiedmana de *Función de la poesía y función de la crítica* opta por la segunda de las opciones formuladas por Schleiermacher y recogidas por Ortega y Gasset en su conocido ensayo “Miseria y esplendor de la traducción”, una opción censurada tanto por el teólogo alemán como por el filósofo español:

Conviene advertir, de todos modos, que lo esencial sobre el asunto fue dicho hace más de un siglo por el dulce teólogo Schleiermacher en su ensayo Sobre los diferentes métodos de traducir. Según él, la versión es un movimiento que puede intentarse en dos direcciones opuestas: o se trae al autor al lenguaje del lector o se lleva al lector al lenguaje del autor. En el primer caso, traducimos en un sentido impropio de la palabra: hacemos, en rigor, una imitación o una paráfrasis del texto original. Sólo cuando arrancamos al lector de sus hábitos lingüísticos y le obligamos a moverse dentro de los del autor, hay propiamente traducción (Ortega y Gasset, 1940:128).

A nuestro juicio, aunque la experimentación con los hábitos lingüísticos del lector puede dar sus frutos en el caso de la poesía o de la llamada prosa poética, tal experimentación no es fácilmente admisible en el caso de la traducción de unos ensayos de corte tradicional y de temática íntimamente ligada a la cultura del autor original, y sin duda el lector se cansaría de ese intento manifiesto de arrancarle de sus hábitos lingüísticos. El propio Gil de Biedma se percató muy pronto del problema e intuyó que la traducción literal es a menudo la más infiel, una intuición que basaba, como hemos visto, en la evidencia de que conceptos equivalentes poseen en cada lengua un valor idiomático distinto y, por lo tanto, no queda otro remedio que apartarse de la letra. La de nuestro poeta se trata, pues, de una traducción integradora en la cultura de acogida, una traducción que es, en cierta medida, una lectura personal, puesto que el poeta barcelonés no era en absoluto un traductor neutral sino un traductor esencialmente afín a los planteamientos de la obra original (a diferencia de lo que le pasaba con Henry Miller, a quien renunció a traducir precisamente por la

irritación que le producía el autor norteamericano),¹⁶⁰ movido por cierto afán de proselitismo literario en este encargo de traducción, una traducción que presentaba con una justificación de sus pretensiones y la expresión clara de las deficiencias habituales de aquellas traducciones que guarden una fidelidad excesiva al pie de la letra del texto original, asegurando, como hemos visto, que lamento no haber sabido dar una correspondencia exacta de la prosa eliotiana: *espero con todo haber evitado ese aire de hospiciano recién rapado tan frecuente en las traducciones españoles* (Gil de Biedma, 1999: 29).

Habida cuenta de la naturaleza hipertextual de la traducción tan personal que Gil de Biedma realizó del citado libro de Eliot, procede analizar con más detenimiento los elementos propiamente paratextuales que el poeta barcelonés integró en su versión del texto, elementos que, tras el conocido prólogo, se limitan por lo general a las abundantes notas a pie de página que completan el texto original. Estas notas ya aparecen en el prólogo, sobre todo en forma de algunos datos sobre las traducciones españolas de la obra del poeta de Saint Louis (se cita por primera vez la traducción de los *Cuatro Cuartetos* publicada por Vicente Gaos en 1951 y una traducción argentina de *Los poetas metafísicos y otros ensayos* que data de 1944), cierta información bibliográfica acerca de la obra crítica del escritor angloamericano y sobre la ubicación de *Función de la poesía y función de la crítica* dentro de ella. También las notas a pie de página del prólogo recogen algunas traducciones de los pasajes breves citados de los *Cuatro Cuartetos* y los *Ejercicios para cinco dedos* que hemos de suponer del propio autor catalán ya que no los atribuye a ningún otro

¹⁶⁰ No ocurre lo mismo con Celaya, quien, en un artículo titulado “Noticia de Henry Miller” (Ínsula, núm. 41, 15 mayo, 1949, p.2) declararía que *recomiendo, pues, al lector que haga la experiencia de tomar contacto con Henry Miller por su cuenta y riesgo. Porque vale la pena*. Para más información sobre la lectura celayana de la obra de Miller, véase Chicharro, 1989; 66-68.

traductor como hace con otras citas eliotianas del texto.¹⁶¹ Las notas también sirven para que nuestro poeta enlace el pensamiento eliotiano con el de Carlos Bousoño, citando tanto su *Teoría de la expresión* poética como otra obra suya, *La poesía de Vicente Aleixandre*, y para que el prologuista aclare su uso del término *experiencia* con una cita de otro ensayo del poeta de Saint Louis, “Los poetas metafísicos”:

El significado preciso que doy aquí al término “experiencia” aparece muy claro en las siguientes palabras de Eliot: “para Donne, un pensamiento era una experiencia: modificaba su sensibilidad” (Gil de Biedma, 1999: 23-24).

Por último, cabe señalar la aclaración de intenciones que formula nuestro poeta en el prólogo respecto a la información que su traducción pretende ofrecer acerca de las referencias literarias específicamente inglesas que se prodigan en *Función de la poesía y función de la crítica*, una información que, en efecto, proporciona algo más que la escueta nota bibliográfica, como veremos a continuación:

En mis notas acerca de los escritores de significación puramente inglesa citados por Eliot procuro -dentro de la forzosa brevedad- dar al lector español algo más que la escueta nota bibliográfica (Gil de Biedma, 1999: 18).

La primera nota a pie de página de clara procedencia eliotiana la encontramos en la “Introducción”, en una referencia por parte de Eliot a los dramaturgos senequistas del teatro isabelino. A raíz de esta referencia eliotiana, Gil de Biedma demuestra su familiaridad con la obra ensayística del poeta angloamericano al remitir

¹⁶¹ Al reproducir sendas citas de las traducciones de Vicente Gaos y Dámaso Alonso, por ejemplo, nuestro poeta señala claramente su procedencia.

al lector español a un ensayo titulado “Séneca en traducción isabelina”, publicado en 1927 y recogido en la ya citada recopilación argentina:

Creville, Daniel, Alexander y los restantes poetas del círculo de la condesa de Pembroke intentaron crear una tragedia culta, a imitación de Séneca, frente a los excesos del teatro popular. La influencia de Séneca fue muy profunda en Inglaterra,¹⁶² y no fueron ellos los únicos en experimentarla; Eliot se ha ocupado de ella en un trabajo que aparece incluido en Los poetas metafísicos y otros ensayos bajo el título “Séneca en traducción isabelina” (Gil de Biedma, 1999: 51).

En la misma “Introducción”, Gil de Biedma ofrece otra nota acerca de un poeta inglés, Cowley, cuya valoración por parte de nuestro poeta también se debe en gran medida a la que él conocía de su traducción del texto eliotiano. La famosa distinción de Coleridge entre imaginación y fantasía, una distinción que se mostraba claramente a favor de la primera cualidad, se había realizado proponiendo a Milton como ejemplo de la imaginación y Cowley de la fantasía, y fue rechazada por el poeta de los *Cuatro Cuartetos* por *demasiado simplista* y basada en una *argumentación especiosa* (Eliot, 1999: 91), debido en parte a la reconocida superioridad de Milton sobre un poeta menor, Cowley. Así, el poeta barcelonés se hace eco de su maestro angloamericano y despliega su habitual ironía en su nota a pie de página sobre Cowley, aludiendo también a la conocida *mala lengua* de Alexander Pope, otro de los favoritos de Eliot:

Abraham Cowley (1618-1667) es un excelente poeta menor, agradable e ingenioso, a quien se suele incluir entre los metafísicos; fue un gran admirador de Anacreonte, al cual imitó repetidas veces, y su muerte no desdice de sus admiraciones literarias de creer a Pope –que tenía mala lengua–,

¹⁶² En el ya citado ensayo, Eliot aseguraba que *Ningún autor ejerció una influencia más profunda o más amplia sobre la mente isabelina o sobre la tragedia isabelina que Séneca.* (Eliot, 1972: 65)

pues una siesta en el campo, tras copiosas libaciones, le produjo una congestión mortal (Gil de Biedma, 1999: 58).

La obra de otro poeta menor, Robert Bridges, también es elucidada en una nota pie de página por nuestro poeta, cuya valoración de las cualidades técnicas de los versos del poeta inglés y su esfuerzo por no burlarse de sus limitaciones (como su admirado Eliot, Gil de Biedma solía reservar *la embriagadora tentación de pronunciar excomuniones y conceder salvoconductos* para las vacas sagradas como Juan Ramón Jiménez o Shelley) revelan unos valores críticos muy cercanos a los del autor de *Función de la poesía y función de la crítica*:

Robert Bridges (1844-1930). Su obra más conocida es The Testament of Beauty, extenso poema filosófico compuesto a los ochenta y cinco años de edad. Fue el primer editor y prologuista de los poemas de Hopkins (1918), y esta buena acción ha sido en cierto modo causa del escaso aprecio en que hoy se tiene a Bridges: durante los últimos años ha estado de moda reírse de él, de su poesía y de su incapacidad para comprender plenamente la obra de su genial amigo. Bridges fue en realidad un discreto poeta y un excelente técnico a quien las circunstancias -y las propias limitaciones- condenaron a marchar por una vía muerta (Gil de Biedma, 1999: 68).

La ya citada distinción de Coleridge entre imaginación y fantasía también asoma en otra nota a pie de página de nuestro poeta, al confesar en su traducción del ensayo titulado “La época de Dryden” que no ha podido encontrar en el español una equivalencia satisfactoria del término original (*fancy*) empleado por el crítico inglés,

una dificultad complicada por la importancia paralela del concepto inglés de *wit*,¹⁶³ vocablo de gran importancia al abordar las obras de escritores como Dryden o Pope:

La palabra inglesa fancy no concuerda exactamente con la española “fantasía”, y de aparecer más incidentalmente en la versión original, quizás la hubiese traducido por “ingenio”, que reservo ahora para el wit inglés con el cual –desdichas del traductor- tampoco coincide de manera absoluta (Gil de Biedma, 1999: 89).

Las alusiones por parte de Eliot a William Collins y Thomas Gray también inducen a nuestro poeta a ofrecer una información más amplia acerca de los dos poetas británicos y exponer una valoración personal muy influenciada por los ensayos del escritor angloamericano, una valoración que es asimismo deudora de la visión crítica expresada tanto en *Función de la poesía y función de la crítica* como en “Los poetas metafísicos”, “Andrew Marvell” o “John Dryden”, ensayos incluidos en el *Selected Prose*¹⁶⁴ que nuestro poeta asegura haber leído en Oxford en 1953 (Mangini, 1979: 203):

William Collins (1721-1759) y Thomas Gray (1716-1771) representan ya el sentimentalismo, la melancolía y la meditación ante el paisaje. Son significativas las Odes del primero y, sobre todo la oda inacabada “On the Superstitions of the Scottish Highlands”, con su interés por Escocia, tan típico del Romanticismo. En cuanto a Gray, es un completo prerromántico, y su hermosísima¹⁶⁵ “Elegy in a Country Churchyard” es uno de los más famosos poemas de la literatura inglesa.

¹⁶³ Para facilitar la comprensión de este concepto inglés, que expresa el ingenio presente en el humor inteligente y refinado, se podría decir que las comedias de Oscar Wilde, con su humor elegante y ligeramente decadente, representan el paradigma del *wit* en la literatura inglesa.

¹⁶⁴ En uno de los ensayos de dicho volumen, “Andrew Marvell”, Eliot había asegurado que *Gray y Collins eran maestros, pero habían perdido esa percepción del los valores humanos y de la experiencia humana que fue la gran hazaña de los poetas isabelinos y jacobinos* (Eliot, 1972:297).

¹⁶⁵ El poeta barcelonés utilizaría exactamente la misma frase en su estudio de la poesía de Guillén, al referirse al *hermosísima Elegy Written on a Country Churchyard de Thomas Gray* (Gil de Biedma, 1994 : 119).

Ninguno de los dos poetas fue muy afortunado en vida, y su fama es en gran medida póstuma (Gil de Biedma, 1999: 97).

Por otra parte, y en el mismo ensayo dedicado al pensamiento literario de Dryden, una referencia eliotiana a Walter Savage Landor provoca la siguiente nota a pie de página de Gil de Biedma que tiene cierto parecido con las teorías de Auden acerca de los destinatarios de poesía:

Walter Savage Landor (1775-1864) fue un hombre arbitrario y encantador que derrochó su fortuna y riñó con casi todos sus familiares y amigos. Pasó la mayor parte de su vida en Italia. En España estuvo durante la guerra de independencia, y de aquí se llevó el tema de para una discreta tragedia: Don Julián. Landor es un fino humanista, un excelente crítico, un elegante escritor de prosa –un si es no es redicho-¹⁶⁶ en sus Imaginary Conversations, y un poeta muy bueno: Poems (1795) y Gebir (1790). Pertenece a ese tipo de escritores cuyo renombre no es grande, pero que tienen en todas las épocas un grupo fiel de lectores, o mejor dicho, de amigos (Gil de Biedma, 1999:97).

Otro de esos ya citados problemas traductológicos se asoma también en otra nota a pie de página en su traducción del ensayo titulado “Wordsworth y Coleridge” en el cual nuestro poeta reconoce la enorme dificultad que le supone dar con una equivalencia satisfactoria del término inglés *wit*. Como es de esperar, su búsqueda de una equivalencia le lleva a ensayar una explicación transcultural del concepto y sugerir una posible huella intertextual de la poesía metafísica inglesa en la de Pedro Salinas, a cuya anglofilia literaria ya hemos aludido en la primera parte de estudio:

Confieso no haber encontrado equivalente español. Una traducción lejana sería “arte de ingenio” pero, aparte de no reflejar fielmente la expresión inglesa, para emplearla aquí sería preciso

¹⁶⁶ En su valoración de la calidad de la prosa de Landor, nuestro poeta destaca las mismas cualidades que atribuía a la de Eliot, esos incisivos y salvedades que tanto le gustaban en la obra del escritor angloamericano.

insuflar en ella un sentido distinto al que tiene en Gracián. El wit de Dryden y los metafísicos, por otra parte, no coincide con el ingenio español barroco. Me parece que la poesía de Pedro Salinas¹⁶⁷ ofrece, dentro de nuestra literatura, el tipo de ingenio más cercano al wit; no creo imposible que los metafísicos –concretamente, Donne– ejerzan una influencia real sobre el poeta español (Gil de Biedma, 1999: 120).

La insistencia eliotiana en la inmadurez de la poesía de Shelley también inspira otra interesante nota a pie de página a cargo del poeta barcelonés. El poeta angloamericano reconoce el placer que le producían los versos del gran romántico inglés, pero circunscribe ese placer a la adolescencia, una edad que a su juicio estaría libre de dilemas personales acerca de las creencias en materia de poesía:

Me inclino a pensar que si a los quince años la poesía de Shelley me embriagaba y hoy me parece casi ilegible no es porque aceptase entonces sus ideas, en tanto que ahora las rechazo, sino porque a esa edad la cuestión de la “creencia o descreencia”, como Richards la llama, no se plantea (Eliot, 1999: 134).

Ante el rechazo por parte del Eliot maduro de la mentalidad supuestamente juvenil inherente a la poesía de Shelley, una lectura que consideraba propia de la inmadurez a diferencia de autores como Shakespeare o Dante, Gil de Biedma apunta una teoría muy similar a la defensa de la necesidad de *aliarse con los abuelos contra los padres* que expondría muchos años después en su ensayo “La imitación como mediación, o de mi Edad Media”:

Acaso influya también el hecho de que Wordsworth y Shelley pertenecen a una época mucho más cercana a Eliot, en el tiempo, que Dante o Lucrecio (Gil de Biedma, 1999: 134).

¹⁶⁷ A la luz de ese apunte gilbiedmano, resulta interesante cotejar las siguientes líneas de una carta de Salinas a Jorge Guillén, fechada el 26 de septiembre de 1942: *Después de Eliot estoy oyendo otras poesías, en antología, de varias épocas y un disco excelente de Donne [...] ¡Y qué difícil es entender*

Por último, en otra nota a pie de página, el poeta barcelonés señala la influencia sobre el autor de *La Tierra Baldía* de T.E. Hulme, otro poeta contemporáneo suyo a quien ya había citado en su prólogo como protagonista, junto a Eliot y Pound, de la reacción contra el *callejón sin salida* que suponía la obra de los *Georgian Poets*. El escritor angloamericano había asegurado acerca de Hulme que *una voz se alzó, en nuestro tiempo, que expresaba una concepción diferente, la de un hombre que escribió poemas notables y a la vez poseía cierta aptitud para la teología: T.E. Hulme* (Eliot, 1999: 189). Nuestro traductor barcelonés, por su parte, secundaba el elogio de Eliot y ofrecía la siguiente puntualización:

Thomas Ernest Hulme (1883-1917), pensador y poeta inglés, fundador del movimiento imaginista; ejerció una gran influencia sobre Eliot (Gil de Biedma, 1999: 189).

Las notas a pie de página de la traducción de *Función de la poesía y función de la crítica* también ofrecen una serie de apuntes intertextuales muy interesantes por parte de nuestro poeta acerca de la obra de Eliot, entrelazando su prosa crítica con sus poemas e incluso apuntando una particular obsesión shakespeariana por parte del poeta de los *Cuatro Cuartetos* como veremos más adelante en el capítulo que dedicaremos a la visión gilbiedmana de la crítica eliotiana. Asimismo, también son dignas de nuestro interés las traducciones que el poeta barcelonés ofrece de fragmentos breves de la poesía de Shakespeare, Keats, Byron o Shelley y los numerosos apuntes sobre la filosofía¹⁶⁸ y la historia literaria angloamericanas que, si

a fondo y por los cuatro costados la buena poesía inglesa! Se da uno cuenta, por ejemplo, oyendo el "Kubla Khan" de Coleridge, que me ha tenido entretenido dos días (Guillén, J., 1992: 287-288)

¹⁶⁸ El *Nuevo Humanismo*, escuela teórica centrada en figuras tan caras a Eliot como Irving Babbit o Paul Elmer Moore, sería descrito por Gil de Biedma como *núcleo de escritores de norteamericanos que a lo largo de la década de los veinte llevaron a cabo una crítica severa –y a veces ligeramente*

no tienen ninguna vinculación directamente eliotiana, nos ayudan a formar una visión más completa de la anglofilia de Gil de Biedma

Retrato del artista en 1956

Si yo fuera un diarista romántico, condenado a contar lo que ocurre en mi alma, deberá cerrar este cuaderno.

Jaime Gil de Biedma, 1991: 131

Resulta muy claro el guiño intertextual a la conocida obra de James Joyce en el título de este diario, un título que asimismo representaba la ampliación del texto publicado en 1974, *Diario del artista seriamente enfermo*. Pese a la ambivalencia que sentía nuestro poeta por la obra del autor dublinés, una actitud que analizaremos con más detenimiento en el capítulo siguiente, las resonancias joyceanas se mantendrían en los títulos del primer y tercer apartado del libro, “Las islas de Circe” y “De regreso en Itaca”, títulos que nos remiten inequívocamente al mito de Ulises. Las notas a pie de página de la primera parte del diario proporcionan sobre todo una información más completa sobre las personas mencionadas en el texto, aclaraciones acerca de la geografía y la historia de Filipinas y algún que otro apunte literario respecto a la procedencia de una cita directa o una alusión textual. Así, tras el paréntesis de la segunda parte del libro, “Informe sobre la Administración General en Filipinas”, la tercera parte de *Retrato del artista en 1956*, “De regreso en Itaca”, se inicia con un extenso epígrafe procedente de “Little Gidding”(sin que se señale la procedencia de la cita), el cuarto de los *Cuatro Cuartetos y sin duda el mejor de los cuatro poemas*, como diría tiempo después en su último ensayo eliotista, “Four Quartets”. La cita del

poema de Eliot es de la segunda parte del cuarteto, la que alude tanto a la *Comedia Divina* como al *Inferno* de Dante en su evocación del *maestro muerto*:

*So I assumed a double part, and cried
And heard another's voice cry: "What ! are you¹⁶⁹ 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.¹⁷⁰*

En su conferencia–recital en la Residencia de Estudiantes de Madrid en 1988, nuestro poeta aseguraba que un poema suyo, “Las afueras”, *trata muy deliberadamente de imitar un pasaje del Cuarto Cuarteto* (una afirmación que estudiaremos con más profundidad en el último capítulo de este estudio que dedicaremos íntegramente a realizar una lectura intertextual de los poemas de Gil de Biedma en clave eliotiana), de modo que la elección como epígrafe de una cita de esta segunda parte del que le parecía el mejor de los *Cuatro Cuartetos* no nos parece casual, ya que el interés del poeta barcelonés por esta sección del poema, con sus evocaciones dantescas y su simulación consciente de la *terza rima*, se expresaría también en el ya citado ensayo de 1984 sobre la poesía de Eliot, en el cual confirmaría de nuevo su fascinación por estos cuatro poemas del autor

165).

¹⁶⁹ En el primer borrador del poema, Eliot había escrito *Are you here, Sr. Brunetto?*, una referencia a Brunetto Latini que confirma las alusiones dantescas de esta sección del *Cuarteto*.

¹⁷⁰ *Así asumí un doble papel, y grité / y oí la voz de otro gritar: “Como ¿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 al que precedían.*

angloamericano y señalaría la especial importancia de la escena del *maestro muerto* que aparece como epígrafe a la tercera parte de su diario de 1956:

Por primera vez el recuerdo de los versos que me sé de memoria deja de darme motivos de irritada decepción, según los voy leyendo traspuestos a otra lengua. Y me parece espléndida la versión del encuentro con el difunto mestre en la parte II de Little Gidding; Eliot ideó para este episodio dantesco – the Brunetto Latini episode, según se le suele denominar- una estilización muy simple y muy eficaz de la terza rima, mediante la alternancia de terminaciones llanas y terminaciones agudas, que el traductor ha recreado casi impecablemente (Gil de Biedma, 1994: 369-370).

El pie de la letra

La mentalidad de los ingleses no es literal, a diferencia de franceses y españoles, que lo toman todo al pie de la letra

Jaime Gil de Biedma, 1991, 144

La colección de ensayos de Gil de Biedma ofrece como preludeo al cuerpo del texto dos epígrafes procedentes del canon inglés, el primero de Auden y el segundo de Lewis Carroll. Ninguna de las dos citas se traduce al español, sugiriendo que aunque en 1956 le preocupaba la inclusión de *citas de clásicos extranjeros, sobre todo si no se traducen*, su posible interpretación en España como *una afectación pretenciosa* le inquietaba bastante menos en 1980, año de la primera aparición de *El pie de la letra*, un título que, como hemos visto, hace referencia a la supuesta literalidad que el poeta barcelonés apreciaba en los españoles en comparación con los ingleses. La cita de Auden trata de la validez de las opiniones críticas de los autores y ofrece una interesante visión de la visión gilbiedmana del pensamiento literario del

poeta inglés que analizaremos con más detalle en el capítulo que dedicaremos a la relación del autor catalán con la tradición crítica angloamericana. La cita de Lewis Carroll, por su parte, procede de *Through the Looking Glass*, es decir de *A través del espejo*, la segunda entrega de la conocida serie del escritor inglés y un título que también aprovecharía el poeta barcelonés en forma del guiño intertextual del poema que dedicaría a Gabriel Ferrater, “A través del espejo”, como veremos en la última parte de este estudio. Asimismo, esta cita de Carroll versa sobre el significado del lenguaje y las dificultades e insatisfacciones que entrañan las palabras y sus significados, un concepto también muy eliotiano si recordamos que en “East Coker” el poeta angloamericano había hablado de *la intolerable lucha con las palabras y significados* y en “Little Gidding” había asegurado que *las palabras del año pasado pertenecen al lenguaje del año pasado / y las palabras del año que viene aguardan otra voz*:

“That’s a great deal to make one word mean”, Alice said in a thoughtful tone.

“When I make a word do a lot of work like that”, said Humpty Dumpty, “ I always pay it extra”.

“Oh!” said Alice. She was too much puzzled to make any other remark.

*“Ah, you should see’em come round me of a Saturday night”, Humpty Dumpty went on, wagging his head gravely from side to side, “for to get their wages, you know”.*¹⁷¹

La nota preliminar de esta colección de ensayos también ofrece numerosos ejemplos de la asimilación del estilo y los valores críticos de Eliot por parte de nuestro poeta. Desde sus primeras líneas, el autor ofrece una disculpa de sus propias limitaciones y asegura que tal vez el lector pueda comprender esas limitaciones más

¹⁷¹ “Eso es mucho significado para una sola palabra” dijo Alicia con un tono pensativo. “Cuando le doy mucho trabajo así a una palabra” dijo Humpty Dumpty, “siempre le pago más” “¡Oh!” dijo Alicia. Estaba demasiado perpleja para hacer cualquier otro comentario. “Ah, tú deberías verlos venir a verme los sábados por la noche” prosiguió Humpty Dumpty. Moviendo la cabeza gravemente de un lado a otro, “para cobrar su sueldo, sabes”

claramente que el propio autor, lo cual representa todo un alarde de humildad y de autodesprecio en la mejor estela eliotiana:

Intermitentemente escritos a lo largo de veinticinco años, los ensayos aquí reunidos carecen, en cuanto conjunto, de unidad ninguna si se exceptúa aquella a la cual ninguno aspiraba: la que les confieren las inveteradas limitaciones de su autor. De muchas de ellas, quien tenga la bondad de leerlos todos sin duda se formará nociones más claras que yo mismo (Gil de Biedma, 1994: 11).

La precisión que el poeta barcelonés realiza a continuación acerca de la primera de las dos limitaciones principales que señala en su obra ensayística entraña una inequívoca alusión al título de un conocido estudio de Eliot, *Sobre poesía y poetas* (una alusión que repite en seguida), junto a una reivindicación de la poca conveniencia de vivir la literatura como una obsesión, una postura que constituiría una de las señas de identidad de nuestro poeta en su madurez,¹⁷² como hemos visto en la primera parte de este estudio:

Una, que la mayoría de mis trabajos versan sobre poesía y poetas. Quizás por eso me han caído más simpáticos los incluidos en la sección tercera, Variedades; en ellos distraigo una obsesión que me tuvo poseído durante años: cómo se hace para hacer un buen poema (Gil de Biedma, 1994: 11).

¹⁷² En el coloquio literario titulado “Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras ociosidades”, Gil de Biedma dejó constancia divertida de su discrepancia con Carlos Barral acerca de la relación entre la vida y la literatura. Cuando Barral afirma que *lo que quería era reducirte al callejón de escoger entre la vida y la literatura, o de hacerte confesar que para ti, no hay vida sin literatura*, nuestro poeta responde que *tu manera, Carlos, de plantear la literatura y la vida no la acabo de entender*. Asimismo, cuando su amigo le asegura que *llega un momento en que uno no tiene más vida que lo que uno tiene escrito, y que los estímulos de la vida son básicamente verbales*, el poeta de *Moralidades* le contesta con su habitual ironía anti-parnasiana que *Eso no sólo les pasa a los escritores. Les ocurre también a los abogados del Estado* (Gil de Biedma, 1994: 222).

Por último, la nota preliminar a la colección de ensayos (que contiene una cita extensa de un poema de la escritora norteamericana Marianne Moore que analizaremos en el capítulo siguiente que dedicaremos a la visión gilbiedmana del canon inglés) concluye con una petición muy eliotiana de comprensión por parte del lector de las debilidades de los textos inmaduros y la insistencia en la importancia del proceso de aprendizaje del autor:

La revisión de los textos ha sido ante todo literaria y si a veces he añadido un poco, a menudo he quitado más. En alguna ocasión hubiera deseado volver sobre mis ideas, pensarlas y formularlas de otro modo que me pareciese mejor, pero la pereza no me ha dejado. No me contenta la debilidad de uno de mis primeros ensayos, Sensibilidad infantil, mentalidad adulta, que hoy en su mayor parte me parece un galimatías; ocurre sin embargo, que en los últimos párrafos acierto en un planteamiento que influyó más que ningún otro en la concepción y realización de mis poemas. Así que lo he conservado por gratitud (Gil de Biedma, 1994: 13-14).

En este sentido, el final de su nota preliminar se parece mucho al del prefacio de Eliot en su *Selected Prose*, un prefacio caracterizado por la inseguridad, la autocrítica y la humildad (falsa, a juicio de I.A. Richards, como veremos en otro capítulo de este estudio) que solían preceder las contundentes críticas del poeta angloamericano:

On reviewing the contents of this book, I find myself at times inclined to quarrel with my own judgements, and more often to criticise the way in which they were expressed. For myself, this book is a kind of historical record of my interests and opinions; as one grows older one may become less dogmatic and more pragmatical; but there is no assurance that one becomes wiser; and it is even

likely that one becomes less sensitive. And where I have adhered to the same opinions, many readers may prefer them in the form in which they were first expressed (Eliot, 1972: 8).¹⁷³

El estudio gilbiedmano de la poesía de Jorge Guillén¹⁷⁴ también ofrece algunas notas a pie de página y citas que evidencian la anglofilia literaria del poeta de *Compañeros de viaje*, aunque, como ha señalado Francisco Díaz de Castro, en la versión del texto publicada en 1980 se habían suprimido algunas referencias a Eliot.¹⁷⁵ Asimismo, al referirse nuestro poeta al fenómeno de la evolución de los gustos poéticos en la adolescencia y de la primera fase de imitación que también describiría en “El juego de hacer versos”, asegura que conoce *dos excelentes descripciones* de este fenómeno, *ambos debidos a poetas anglosajones* (Gil de Biedma, 1994:73). El primero de estos poetas es, naturalmente, T.S. Eliot, de quien cita unas palabras de su propia traducción de *Función de la poesía y función de la crítica*, y el otro es W.H. Auden, de quien nuestro poeta cita su lección inaugural como titular de la Cátedra de Poesía de la Universidad de Oxford, reproducida en el libro de 1957 *Making, Knowing and Judging* (Gil de Biedma, 1994: 73). El tercer capítulo del citado estudio guilleniano está encabezado por la segunda cita de Lewis Carroll, también procedente de *A través del espejo* y que, más que a preocupaciones lingüísticas, alude con ironía a un país *lento* en el cual *hace falta correr mucho para quedarse en el mismo sitio*:

¹⁷³ Al repasar el contenido de este libro, a veces me inclino a cuestionar mis propios juicios, y sobre todo a criticar el modo en que se expresaron. Por mi parte, este libro es una especie de testimonio de mis intereses y opiniones; conforme uno se va haciendo mayor se puede volver menos dogmático y más pragmático; pero no hay ninguna garantía de que uno se vuelva más sabio; y es incluso probable que uno se vuelva menos sensible. Y donde he mantenido las mismas opiniones, muchos lectores pueden preferirlas en la forma en la que se expresaron por primera vez.

¹⁷⁴ En una entrevista de 1972, el poeta barcelonés hablaría de Jorge Guillén, *a quien imité durante años y sobre quien he escrito un libro* (Campbell, 1971: 252).

¹⁷⁵ También se suprimieron referencias a Alexandre, Cernuda, Eluard y Quasimodo (Díaz de Castro, 1996).

“Well, in our country” said Alice, still panting a little, “you’d generally get to somewhere else –if you run very fast for a long time, as we’ve been doing”.

“A slow sort of country!” said the Queen. “Now, here, you see, it takes all the running you can do, to keep in the same place.”¹⁷⁶

En su estudio de la poesía de Jorge Guillén el poeta barcelonés cita varias veces al crítico norteamericano Edmund Wilson y, concretamente, su *Castillo de Axel* de 1931, un texto que, según la cronología ofrecida por Shirley Mangini, el autor catalán leyó por primera vez en 1955 (Mangini, 1979:204) y cuya profunda influencia en el autor de *El pie de la letra* analizaremos en el capítulo que dedicaremos a la visión gilbiedmana de la crítica angloamericana. El libro sobre *Cántico* también recoge una nota a pie de página que hace referencia a *Philosophy in a New Key*, una obra de la filósofa norteamericana Suzanne K. Langer y, como no podía ser de otra manera en un estudio realizado en los años de más intenso eliotismo por parte de nuestro poeta, la última cita que se ofrece en la conclusión del libro es de “Little Gidding”, el mejor de los *Cuatro Cuartetos* de Eliot a juicio de su discípulo barcelonés. En esta conclusión la cita eliotiana pretendía vincular la obra del poeta español con una más amplia tradición europea:

Así, la obra de Guillén –al igual que la de otros grandes contemporáneos suyos, españoles o extranjeros –nos aparece como última encarnación viva de una tradición que entre 1870 y 1930 ha fecundado la mejor poesía europea, y como un primer intento de superación no siempre logrado (Gil de Biedma, 1994: 174).

¹⁷⁶ “Bueno, en nuestro país” dijo Alicia, todavía jadeando un poco, “por lo general llegarías a otro sitio – si corres de prisa durante mucho tiempo, como hemos estado haciendo”

“¡Un país muy lento!” dijo la Reina. “Pues, aquí, ya lo verás, hace falta correr mucho para quedarse en el mismo sitio.”

La dialéctica entre la tradición y ese primer intento de superación es, a juicio de Gil de Biedma, lo que une a Eliot y a Guillén, y la cita del poeta angloamericano se introduce con cierta insistencia en esas preocupaciones comunes a la poesía del español, asegurando que como *ha escrito un contemporáneo suyo*:

*Last year's words belong to last year's language
And next year's words await another voice.¹⁷⁷*

Por otra parte, la amistad entre Gil de Biedma y Gabriel Ferrater, una amistad profundamente literaria y con una base de anglofilia común que ya hemos analizado en la primera parte de este estudio, también encontraría su reflejo en el paratexto gilbiedmano en forma de un poema en inglés escrito por Ferrater y el siguiente comentario respecto a su complicidad:

Acerca de nuestras conversaciones sobre poesía y nuestra thick as thievish complicity, que los dos a menudo recordaríamos años más tarde, véase mi poema inglés A Gabriel Ferrater, dedicándole en 1966 un ejemplar de Moralidades (Gil de Biedma, 1994: 272).

El ensayo titulado “Juan Gil-Albert, entre la meditación y el homenaje” contiene una valiosa información acerca del shakesperianismo del poeta barcelonés y, de manera particular, su fascinación por *La tempestad* que analizaremos en el capítulo siguiente, una fascinación compartida por Eliot quien citaría dicha obra varias veces en *La Tierra Baldía*. Dicho ensayo también ofrece ciertos elementos paratextuales que iluminan la anglofilia literaria del poeta del medio siglo, especialmente en cuanto a su valoración de la obra de W.H. Auden. El epígrafe del

¹⁷⁷ *Las palabras el año pasado pertenecen al lenguaje del año pasado / y las palabras del año que viene aguardan otra voz*

ensayo (*The lion's mouth, whose hunger no metaphors can fill*)¹⁷⁸ procede de *The Sea and the Mirror* del poeta inglés, como indica el autor de *El pie de la letra* en una nota a pie de página que también insiste en la importancia del estudio audeniano en la evolución de su propia visión de la obra del dramaturgo de Stratford:¹⁷⁹

Cualquiera que haya leído The Sea and the Mirror. A Commentary on Shakespeare's "The tempest", de Auden, 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, 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 (Gil de Biedma, 1994: 318).

Por último, las notas a pie de página de "Four Quartets", el ensayo que cierra *El pie de la letra*, proporcionan una amplia variedad de matizaciones, opiniones e información complementaria a los poemas de Eliot y a la historia y los avatares de sus traducciones españolas. En este sentido, tras nombrar algunas de las traducciones castellanas y catalanas que conoce y señalar que *méritos de los traductores aparte, el catalán ofrece un medio mucho más idóneo que el castellano para la traducción de poesía inglesa* (Gil de Biedma, 1994: 356), nuestro poeta ofrece la siguiente puntualización:

Temo que la enumeración no sea completa. En castellano recuerdo ahora, de muchísimos años atrás, una versión de The Waste Land por Ángel Flores, un tomito de Poesías, obra de varios traductores, que incluyó entre sus muy primeros números la Colección Adonais, la versión de Four Quartets por Vicente Gaos y la posterior de José María Valverde. Seguro que hay más cosas.

Del librito de Adonais no he guardado impresión ninguna; del trabajo de Flores, sólo el disparate de traducir "the loitering heirs of city directors" por "los perezosos hijos de empleados

¹⁷⁸ *La boca del león, cuya hambre ninguna metáfora puede saciar.* La traducción es mía, A.W.

¹⁷⁹ Asimismo, el autor de *El pie de la letra* alude a otro texto crítico de Auden para hablar de los sonetos de Shakespeare, señalando en una nota a pie de página que sus ideas se deben en gran medida a la lectura de "Shakespeare's Sonnets" en *Forewords and Afterwords* (Gil de Biedma, 1994: 323).

municipales” *Las traducciones de Gaos y Valverde son nada más que fieles al decir del texto original, aunque no están limpias de errores – uno de ellos compartido: “ground swell” (o sea, “mar gruesa”) literalmente se convierte en “hinchazón de la tierra” y “ola de fondo”* (Gil de Biedma, 1994, 356-357).

Asimismo, al hablar de *la irrupción en la poesía eliotiana del reconocible y reconocido Mr. Eliot*, Gil de Biedma realiza una ligera pero muy intencionada variación sobre el verso original del poeta angloamericano que inicia la quinta parte de sus *Ejercicios para cinco dedos (O how pleasant to meet Mr. Eliot!*, según la “nueva versión” del poeta barcelonés), una variación que explica de la manera siguiente:

He variado convenientemente el estribillo original (How unpleasant to meet Mr Eliot!). Dejo en inglés la cita y la siguiente porque no conozco traducciones catalanas ni castellanas de las mismas y prefiero no improvisar una ahora (Gil de Biedma, 1994: 360).¹⁸⁰

En su análisis de los *Cuatro Cuartetos*, nuestro poeta se refiere al trabajo minucioso de Helen Gardner en *The composition of Four Quartets (un libro en el que el lector interesado puede encontrar casi todo lo que humanamente puede saberse acerca de la génesis y composición de estos poemas)* y señala en una nota a pie de página que, pese a las excelencias del trabajo metódico de investigación de la profesora inglesa, *como lectora de poesía, Dame Helen no es tan de fiar* (Gil de Biedma, 1994: 363). La lectura gilbiedmana de los *Cuartetos* no puede evitar relacionarlos con otros poemas de Eliot como “New Hampshire” o *La Tierra Baldía*, y su lectura intratextual de los versos del poeta de Saint Louis se debe en gran medida al estudio de su amigo Joan Ferraté, como se encargaba de señalar en una

¹⁸⁰ Curiosamente, nuestro poeta acababa de reconocer que conocía las traducciones eliotianas de José María Valverde, traducciones que incluían una versión en castellano de los *Ejercicios para cinco dedos*.

nota a pie de página que hace referencia a la esencia del *heart of light* (corazón de la luz) de “Burnt Norton”:

“El cor de la llum” es un giro tomado de Dante, según apunta Joan Ferraté: “del cor dell’una delle luci nove” (Paradiso, XII, 28). *Consúltese en Lectura de la “La terra gastada” [...] todo su comentario a ese episodio del poema, muy útil para hacerse una idea de las afinidades y diferencias con éste del jardín de las rosas* (Gil de Biedma, 1994: 363).

Una explicación por parte del poeta barcelonés de su empleo del término inglés *quaint* para definir los *Cuatro Cuartetos*, una definición que analizaremos en el capítulo que dedicaremos a la visión gilbiedmana del canon inglés, y otra referencia al citado estudio eliotiano de Joan Ferraté concluyen el conjunto paratextual de *El pie la letra*, junto a una última nota a pie de página acerca de la evolución poética del autor de “Miércoles de Ceniza” y de la comprensión de su poesía por parte de su autor, basándose en unas declaraciones del poeta angloamericano:

A Donald Hall, en una entrevista para The Paris Review. Quizás haya que tomar esto con cautela, habida cuenta de la incómoda relación personal que Eliot mantuvo con The Waste Land casi desde el primer momento -las famosas notas son una obra maestra en el arte de orientar desorientando-, pero mi propia experiencia me induce a creerlo: componer un poema es una ocupación intelectualmente absorbente, y cuando el poeta se habla a sí mismo, o a nadie en particular, entender lo que está diciendo le resulta una preocupación secundaria: bastante tiene con entender lo que está haciendo (Gil de Biedma, 1994: 369).

Las personas del verbo

Como cualquier poema medianamente bien hecho, ahora carezco de libertad interior, soy todo necesidad y sumisión interna a ese atormentado tirano, a ese Big Brother insomne, omnisciente y ubicuo-Yo. Mitad Calibán, mitad Narciso, le temo sobre todo cuando le escucho interrogarme junto a un balcón abierto: “¿Qué hace un muchacho de 1950 como tú en un año indiferente como éste?” All the rest is silence.

Jaime Gil de Biedma, 1982

La cita reproducida arriba, que proviene de la sobrecubierta de la edición de 1982 de *Las personas del verbo*, contiene una triple alusión al canon inglés: la primera al Gran Hermano orwelliano, realizada poco antes de ese terrible 1984 vaticinado por el novelista inglés; la segunda hace referencia a Calibán, personaje monstruoso de *La tempestad*, una obra shakesperiana que poseía una enorme significación para nuestro poeta, como veremos en los capítulos siguientes; y, por último, *all the rest is silence* (todo lo demás es silencio) son las últimas palabras de Hamlet, protagonista por antonomasia de la tragedia de William Shakespeare. La sobrecubierta de 1982 también ofrece unas muy interesantes reflexiones sobre la decisión tomada por nuestro poeta de dejar de escribir versos, una decisión que sería objeto de muchas preguntas, preguntas que tendrían, según el poeta de *Moralidades*, dos respuestas convincentes:

Quizá hubiera que decir algo más sobre eso, sobre el no escribir. Mucha gente me lo pregunta, yo me lo pregunto. Y preguntarme por qué no escribo inevitablemente desemboca en otra inquisición mucho más azorante: por qué escribí? Al fin y al cabo, lo normal es leer. Mis respuestas favoritas son dos. Una que mi poesía consistió –sin yo saberlo– en una tentativa de inventarme una identidad; inventada ya, y asumida, no me ocurre más aquello de apostarme entero en cada poema

que me ponía a escribir, que era lo que más me apasionaba. Otra, que todo fue una equivocación: yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema (Gil de Biedma, 1982).

Si consideramos como definitiva la edición de 1982 de *Las personas del verbo*, una edición a cargo del propio Gil de Biedma, la elección de los epígrafes en dicho volumen ofrece algunos indicios de la profunda y duradera anglofilia literaria del poeta barcelonés y su presencia en el conjunto paratextual de su obra. A nuestro juicio, la finalidad intrínseca del epígrafe literario es la de orientar la lectura y, en este sentido la presencia de citas de Wordsworth, Byron y Auden evidencia la importancia del canon inglés no sólo en la mitología personal del autor barcelonés sino en su concepción de su propia obra y el sesgo deliberado que quería darle a la recepción de esta obra en su última edición. Así, pues, en el texto de 1982, la primera parte de *Compañeros de viaje*, “Ayer”, tiene como epígrafe una extensa cita de Wordsworth, ausente tanto de la edición original de 1959 como de la primera versión de *Las personas del verbo* que data de 1975:¹⁸¹

*Shades of the prison-house begin to close
Upon the growing Boy,
But he beholds the light, and whence it flows,
He sees it in his joy;
The youth, who daily farther from the east
Must travel, still is Nature Priest,
And by the vision splendid
Is on his way attended;
At length the Man perceives it die away,*

¹⁸¹ La segunda edición del libro también incluye ocho poemas más que la primera: “T’ introduire dans mon histoire”, “Son pláticas de familia”. “De senectute”, “Canción de verbena”, “Epístola francesa”, “Epigrama votivo”, “A Gabriel Ferrater” y “Canción final”.

*And fade into the light of common day*¹⁸²

El poema citado de Wordsworth comienza la mirada frustrada de un *Niño* hacia el mundo exterior, hacia la luz y la libertad. Este chico se convierte a continuación en un *Joven* viajero que sigue la luz y, al final un *Hombre* maduro que asiste a la desaparición de la luz (que supone la alegría y la juventud) y la llegada de otra luz, la del día común. Como hemos sugerido en el capítulo anterior, las citas se insertan el texto literario con la intención de ensalzar y profundizar la obra propia, ofreciendo un marco para su lectura y su mayor comprensión, y, en este sentido, la preocupación por el paso del tiempo, la visión de la vida como un viaje hacia la madurez donde hay que aceptar lo común, lo que tenemos de hijo de vecino, una vez desvanecida la alegría de la juventud, ya se perfila como una de las ideas fijas en la poesía de Gil de Biedma, quien, como Wordsworth, parecía tener una concepción de la vida en tres fases independientes e irreconciliables.¹⁸³

La segunda edición de Las personas del verbo también ofrece una modificación significativa en el texto respecto a un epígrafe inglés, pero esta vez en sentido inverso, puesto que en la primera edición de Compañeros de viaje, la tercera parte del libro, “La historia para todos” estaba encabezada por una cita extensa de un poema de Auden:

What’s your proposal? To build the just city? I will.

¹⁸² *Las sombras de la cárcel empiezan a cerrarse /sobre el Niño creciente, / Pero él contempla la luz, y de dónde sale, / la ve en su alegría; / El Joven, quien a diario más lejos del Este / debe viajar, aún es el Predicador de la Naturaleza, / y por esa visión espléndida / es atendido en su camino; / A lo lejos, el Hombre percibe cómo se pierde / y se desvanece en la luz del día común.* La traducción es mía, A.W.

¹⁸³ *Yo pasé mi juventud muy bien. Me divertí mucho. Pero como a todo el mundo, me sabe a poco. O quizás no. Lo que pasa es que está mal distribuida. A uno le gustaría en realidad tener 65 años por la mañana, 35 por la tarde, y 20 por la noche. Y como eso es todavía más imposible, uno se contenta con pensar que le gustaría volver a los 20 años, pero con menos experiencia que la que entonces tenía, con más capacidad de ilusión, y más guapo.* (Campbell, 1971:249)

*I agree. Or is it the suicide pact, the romantic,
 Death? Very well, I accept for
 I am your choice, your decision.
 Yes, I am Spain.*¹⁸⁴

En la versión de 1982, la cita había quedado reducida al primer verso del poema audeniano. A nuestro juicio, la elección inicial de una cita de este poema del autor inglés merece un comentario aparte. Como hemos señalado con antelación, la cita proviene del poema titulado “Spain”, escrito en 1937 para recaudar fondos para la causa republicana en España¹⁸⁵ y que no ha dejado de crear polémica por su contenido y su apología del asesinato político. Auden, tras realizar un breve viaje a Barcelona y Valencia en ese mismo año de 1937 volvió horrorizado por las imágenes de iglesias quemadas y retocó el poema en varias ocasiones para acabar suprimiéndolo por completo de todas las antologías de su poesía. En concreto la referencia a la necesidad del asesinato (*Hoy el aumento deliberado de las posibilidades de muerte / la aceptación consciente de culpabilidad en el asesinato necesario*) enfureció a muchos de los que vivieron la guerra de manera más directa y dolorosa, como George Orwell, quien observó con indignación que *gentes como Hitler y Stalin han descubierto que el asesinato es necesario [...] Sólo es posible el nivel de amoralidad que alcanza el señor Auden si eres el tipo de persona que siempre está en otro lugar cuando se aprieta el gatillo*. Resulta cuando menos curioso que en 1959 Gil de Biedma eligiera un poema de Auden del cual su propio autor ya había abjurado tras abrazar la fe cristiana y retractarse por completo de sus

¹⁸⁴ *¿Cuál es tu propuesta? ¿Construir la Ciudad Justa? / Lo haré. / Estoy de acuerdo. ¿O es el pacto de suicidio, la Muerte romántica? / Muy bien, estoy de acuerdo, porque / soy tu elección, tu decisión: sí, soy España.* La traducción es mía. A.W.

¹⁸⁵ Según Tom Burns Marañón, “Spain” fue publicado como panfleto en una gran tirada y se vendió como churros por un chelín de entonces, unas 125 pesetas de hoy, con el fin de recaudar fondos para

posturas marxistas de los primeros años treinta. La intencionalidad política de la cita se debe a su elección en los años de mayor politización por parte del poeta barcelonés,¹⁸⁶ una etapa de intensa politización que ya se había suavizado en el momento de recopilar los poemas de *Las personas del verbo* en cuya sobrecubierta de 1975 aparecía un autoanálisis de la evolución en su postura política que ya hemos visto en la primera parte de este estudio (*Gano bastante dinero, No ahorro. He sido de izquierdas y es muy probable que siga siéndolo, pero hace ya algún tiempo que no ejerzo*).

El segundo libro de poesía de Gil de Biedma, *Moralidades*, está precedido por una extensa cita del crítico y poeta norteamericano Yvor Winters (figura muy ligada a la *Nueva Crítica* de Empson e I.A. Richards), una cita procedente de su libro *In Defense of Reason (En Defensa de la Razón)* que arremete tanto contra el oscurantismo poético como los excesos del romanticismo y cuya defensa de la racionalidad había de atraer a un poeta caracterizado, a decir de Castellet, por su *inteligencia práctica*:

*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 feeling which we attach to words, the kind and degree of emotion that should properly be motivated by this understanding.*¹⁸⁷

Socorro Rojo. *La vanguardia de la clase obrera no necesitaba ninguna llamada a las armas en forma de alejandrinos para ir a luchar en España* (Burns Marañón, 2000: 182).

¹⁸⁶ Sabemos que en 1956, Gil de Biedma pidió el ingreso en el PCE, una petición denegada tal vez por su homosexualidad y/o su frivolidad. Véase Gil de Biedma, 1991: 138.

¹⁸⁷ *El proceso artístico es uno de evaluación moral de la experiencia humana, por medio de una técnica que hace posible una evaluación más precisa que cualquier otra. El poeta intenta comprender su experiencia en términos racionales, formular su comprensión, y simultáneamente formular, mediante los sentimientos que atribuimos a las palabras, el tipo y el grado de emoción que debería ser motivada por este tipo de comprensión.*

El último libro de poesía publicado por Gil de Biedma, *Poemas Póstumos*, aparece en *Las personas del verbo* en 1982 con unos cambios sustanciales respecto a las versiones anteriores.¹⁸⁸ Al igual que en el caso de los dos libros anteriores, nuestro poeta eligió otro epígrafe inglés para la versión definitiva de este volumen de poesías (que en la edición de 1982 inicia con un poema titulado “A Gabriel Ferrater”, *escrito en inglés para diversión mía y del destinatario*, como señala en su nota final), unos versos del *Don Juan* de Byron,¹⁸⁹ una elección que además presenta una curiosa filiación eliotiana. Pese a la antipatía que el poeta de los *Cuatro Cuartetos* sentía por Byron, una antipatía que Gil de Biedma debía de conocer muy bien por sus lecturas de la prosa crítica del escritor angloamericano como veremos en los capítulos siguientes de este estudio, el epígrafe byroniano ofrecido por nuestro poeta tiene una indudable resonancia eliotiana procedente de *Función de la poesía y función de la crítica*:

Si cierto poema mío, Miércoles de Ceniza, se reedita alguna vez pienso encabezarlo con unos versos del Don Juan de Byron (Eliot, 1999: 60).

El propósito de encabezar uno de sus poemas con una cita del *Don Juan* de Byron, formulado por Eliot en su conocido libro de ensayos, sería recogido y puesto en práctica algunos años más tarde por su traductor barcelonés, quien presentaba la siguiente cita del poema byroniano como epígrafe a sus *Poemas Póstumos*:

¹⁸⁸ En una nota a la edición de 1982, nuestro poeta aseguraba que *bajo este título se imprimen aquí veintisiete poemas cuya datación varía entre 1965 y 1981, en lugar de los doce –escritos en un lapso relativamente breve– que figuraban en la edición original. He decidido, pues, no reincidir en mi criterio de 1975, interpolando donde mejor me pareciera, y he ordenado la colección según la perspectiva en que la veo ahora* (Gil de Biedma, 1982: 180).

¹⁸⁹ En una entrevista de 1972, nuestro poeta aseguraría acerca del romántico inglés que *su Don Juan lo admiro inmensamente. Lo demás de Byron es bastante aburrido* (Campbell: 1971: 252).

*Of all the barbarous middle ages, that
Which is most barbarous is the middle age
Of man: it is – I really scarcely know what;
But when we hover between fool and sage,
And don't know justly what we would be at –
A period something like a printed page,
Black letter upon foolscap, while our hair
Grows grizzled, and we are not what we were;-*

*Too old for youth, -too young, at thirty five
To herd with boys, or hoard with good threescore,-
I wonder people should be left alive;
But since they are, that epoch is a bore;
Love lingers still, although 'twere late to wive;
And as for other love, the illusion's o'er;
And money, that most pure imagination,
Gleams only through the dawn of its creation.¹⁹⁰*

La preocupación por la vejez que ya se empieza a vislumbrar en la mediana edad (*de todas las bárbaras edades medias, la más bárbara es la mediana edad del hombre*) marcará de manera muy directa la temática de poemas como “*De Vita Beata*” y “*De Senectute*” e incluso en un poema como “*Contra Jaime Gil de Biedma*”, nos parece percibir un eco de este poema de Byron, como veremos en el último capítulo de este estudio. El sentimiento de aburrimiento ante la mediana edad y de horror a la vejez sería una constante en las entrevistas concedidas por el poeta barcelonés, en las que llegaría a asegurar:

¹⁹⁰ *De todas las bárbaras edades medias, / la que es la más bárbara es la mediana edad / del hombre: es –apenas sé lo que es; / Pero cuando vacilamos entre ser tontos o sabios, / y no sé sabemos con certeza qué debemos hacer- / una época como una página impresa, / letra negra sobre el folio, mientras nuestro pelo / se vuelve canoso, y ya no somos lo que éramos;- / Demasiado viejos para la juventud, -demasiado jóvenes, a los treinta y cinco, / para amaestrar a los chicos, o ser avaros como los de sesenta años,- / Me pregunto por qué siguen vivos; / pero ya que lo están, esa época es un aburrimiento; / El amor permanece todavía, aunque es tarde para casarse, / Y en cuanto a otro amor, la ilusión se ha acabado; / y el dinero, esa imaginación tan pura, / Brilla sólo desde el amanecer de su creación. La traducción es mía, A. W. En el poema de Byron, hay un importante juego de palabras entre *middle ages* (la Edad Media) y *middle age* (mediana edad) una asociación que también percibimos en el título de un ensayo de Gil de Biedma, “La imitación como mediación, o de mi Edad Media”.*

Yo me aburro a mí mismo. Me odio a mismo porque tengo que envejecer, porque tengo que morir, me odio por muchas razones (Mesquida: 1977: 42).

Para concluir este análisis de los elementos paratextuales que muestran la anglofilia literaria de Gil de Biedma, y, de manera muy especial, su intenso eliotismo, cabe señalar la elección de algunos títulos de procedencia anglosajona como “*Peeping Tom*” (mirón, en inglés), “*Happy Ending*”, “Las Grandes Esperanzas” (cuyo título quizás entrañe cierta alusión a la conocida novela de Charles Dickens, una alusión que el *lector excepcional* seguramente percibiría y cuya elección no resulta del todo inocente en un anglófilo tan consumado como el poeta barcelonés) y “A través del espejo”¹⁹¹ que confirman la tesis de José de Enrique Martínez Fernández para quien *los títulos de algunos libros o poemas son guiños al lector cuya competencia intertextual se sobreentiende* (Martínez Fernández, 2001: 38). Asimismo, el poema “*Auden’s At last the secret is out*” constituye un interesante hipertexto al original audeniano que analizaremos con más detenimiento en el último capítulo de este estudio, al igual que “Príncipe de Aquitania en su torre abolida”, título que, a nuestro juicio, remite indudablemente a *La Tierra Baldía* de T.S. Eliot.

¹⁹¹ El propio Gil de Biedma aclararía el sentido de este título en su conferencia-recital de 1988: *El título “A través del espejo”, aparte de alusión al famoso libro de Lewis Carroll, tiene un doble sentido. Por un lado es: yo era el espejo que reflejaba la imagen de Gabriel, que reflejo aquí; pero, a su vez, Gabriel era el espejo en el que me veía reflejado, y me parecía un espejo bastante deprimente a veces* (Gil de Biedma, 2001: 39).

CAPÍTULO 9

GIL DE BIEDMA FRENTE AL CANON INGLÉS

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.

Jaime Gil de Biedma, 1991: 142

La deuda expresa de Gil de Biedma con la tradición angloamericana (que le llevaría a afirmar, como hemos visto, que era *en muchísima parte un producto literario de tradición anglosajona*) fue notable y, naturalmente, no se limitó a la poesía de Eliot, aunque el propio poeta barcelonés no dudaría en reconocer la enorme importancia que tuvo el poeta norteamericano en el desarrollo de su obra poética y crítica. De la impronta de la crítica angloamericana, y muy especialmente la eliotiana, nos ocuparemos en los próximos capítulos de este estudio, tras examinar en éste la visión gilbiedmana de algunos autores significativos del canon inglés, una visión habitualmente informada y matizada por su intenso eliotismo y cuyas referencias fundamentales son, en gran medida, las del propio autor de los *Cuatro Cuartetos*. Asimismo, también creemos necesario señalar la tendencia inveterada de nuestro poeta a recurrir en primer término a la tradición literaria angloamericana como punto de referencia e incluso a la propia lengua inglesa para entenderse a sí mismo y explicarse a los amigos más afines, una faceta de su pensamiento literario y personal que también hemos resaltado al hablar de sus constantes anglicismos en la primera parte de este estudio. En su estudio de la poesía de Gil de Biedma, Pere

Rovira ha resumido de forma concisa las principales lecciones que nuestro poeta extrajo de la literatura inglesa para luego integrarlas en su propia poesía:

En esta apreciación de las virtudes de la literatura inglesa aparecen varios de los rasgos que van a peculiarizar la poesía de Jaime Gil de Biedma: la ‘educación sentimental’, la capacidad de matización psicológica; el situarse el poeta en ‘un contexto social definido’ que caracteriza su voz e implica la presencia de lo social en cualquier situación, por íntima que sea; el preferir ‘la honestidad intelectual’, la sinceridad’, al ingenio y al brillo verbal; la ironía como ingrediente básico para configurar la mirada de un poeta que sabe no estar siempre a favor de los propios sentimientos (Rovira, 1986: 82-83).

A nuestro juicio, la relación de Gil de Biedma con la obra de T.S. Eliot no sólo fue la más destacada en cuanto al canon inglés, sino que también fue la influencia principal sobre sus lecturas de otros escritores angloamericanos, habiendo asimilado la obra eliotiana con una *veneración* que guiaría su propio criterio estético durante muchos años. Los criterios literarios proporcionados por el poeta angloamericano se asentaron de manera muy profunda en los años formativos de nuestro poeta (en ese momento que en “El juego de hacer versos” evocaría así: *Con la primera muda,/en los años nostálgicos / de nuestra adolescencia, a escribir empezamos./Y son nuestros poemas del todo imaginarios/-demasiado inexpertos / ni siquiera plagiamos*) y sus gustos literarios ingleses estaban compuestos de manera notable en fiel sintonía con los gustos del autor de *La Tierra Baldía*, aunque con alguna que otra divergencia curiosa e innegable como en los casos de Byron o Joyce. En este sentido, la tutela ejercida por el maestro fue decisiva y el discípulo lo reconocía al señalar que *el esquema apreciativo de todo lector actual de poesía inglesa* era, en gran medida, obra de Eliot, pero naturalmente no hasta el extremo de abandonar todo criterio propio. Sin embargo, sobre todo en los años cincuenta, los

años de su más intenso eliotismo, se puede apreciar una relación estrecha entre sus gustos literarios en cuanto al canon inglés y sus lecturas eliotianas. El poeta barcelonés solía acceder a determinados autores a través de sus lecturas de Eliot y la aprobación de éste parecía ser una condición esencial para su asimilación por parte del autor de *Compañeros de viaje*, como en el caso de los poetas metafísicos. A lo largo de la obra crítica y de los escritos personales de Jaime Gil de Biedma, las alusiones eliotianas o las citas directas de la obra del poeta de Saint Louis son abundantes. En su última noche en Roma, rumbo a Filipinas, entre la extrañeza y la nostalgia, la primera cita que le viene a la cabeza es de los *Cuatro Cuartetos* (*All time is unredeemable*), lo cual nos viene a confirmar el hecho de que su confesada obsesión con esta obra eliotiana estaba en su apogeo en ese momento. Asimismo, la próxima escala en Sri Lanka provocaría la siguiente reflexión y una cita de La Tierra Baldía, concretamente unos versos algo menos conocidos que el que les precede y que inicia la primera parte del conocido texto eliotiano (*Abril es el mes más cruel, criando lilas de la tierra muerta*):

Un lugar extraño Colombo.

Mixing

memory and desire, stirring

dull roots with spring rains.¹⁹²

Por otra parte, en el mismo diario de su primera estancia en Filipinas en 1956, al relatar una excursión a una hacienda tabaquera llamada Santa Isabel, tras comentar la gran impresión que le ha causado el imponente río local, *A quien ha visto el Ebro como mayor cosa, el río Grande de Cagayán le parece inmenso y lentísimo, y sus márgenes altas y muy escarpadas* (Gil de Biedma, 1991:118), no puede evitar

relacionar sus impresiones con las que Eliot expuso sobre el Mississippi en su poema “The Dry Salvages”, el tercero de los *Cuatro Cuartetos* que, como hemos visto, tanta significación poseían para el poeta barcelonés:

I do not know much about gods; but I think that the river

Is a strong brown god- sullen untamed and intractable. ¹⁹³

A nuestro juicio, el eliotismo de Gil de Biedma no se limitó a sus escritos críticos o poéticos, sino que permeaba su forma de aprehender el mundo, sobre todo en su adolescencia aunque, como veremos al examinar sus ensayos postreros y sus poemas últimos, nunca le abandonó del todo. Sin embargo, la anglofilia literaria del poeta barcelonés no se circunscribió a los textos del poeta de Saint Louis, aunque creemos que su relación con el canon inglés estuvo siempre fuertemente matizada por la visión proteica de la crítica eliotiana acerca de esa tradición literaria. Indudablemente, una de las causas fundamentales de la adopción por parte de nuestro poeta de los criterios literarios de Eliot en cuanto a la tradición anglosajona la supuso la traducción de *Función de la poesía y función de la crítica* que llevó a cabo en 1955, un ejercicio de lectura y estudio que le proporcionó un conocimiento muy detallado del pensamiento eliotiano acerca del canon crítico y poético de la literatura inglesa en un momento en que su *veneración* por los *Cuatro Cuartetos* estaba en su apogeo. En esas circunstancias, no resultaba difícil que la asimilación de las pautas estéticas del poeta angloamericano en el ámbito de la poesía y la crítica del poeta de *Moralidades* también se extendiese a su propia visión del canon inglés. La lectura de la obra crítica del autor de *Función de la poesía y función de la crítica* y el estudio implícito a la mencionada labor de traducción

¹⁹² *Mezclando memoria y deseo, removiendo / turbias raíces con lluvia de primavera..*

fueron el punto de partida y se convirtieron en el eje de la anglofilia poética del poeta barcelonés, siendo la influencia del poeta angloamericano una de sus constantes literarias a lo largo de su vida y su obra.

A continuación, analizaremos la naturaleza precisa de la relación de Gil de Biedma con el canon inglés, empezando por la obra del propio Eliot (aunque, naturalmente, el eliotismo de nuestro poeta permea todo este trabajo), un análisis que proponemos en orden cronológico y guiado siempre por la presencia eliotiana en esas lecturas gilbiedmanas, sobre todo en el caso de Ezra Pound, *il miglior fabbro* a juicio del autor angloamericano en su dedicatoria de *La Tierra Baldía*. La importancia del autor de los *Cantos* en la evolución de la obra poética de Eliot y, de manera muy especial y explícitamente reconocida, en la elaboración textual del citado poema eliotiano de 1922, se reflejaría en la atención que le prestó Gil de Biedma, deseoso de conocer en qué consistía su aportación a una obra que para él revestía tanta importancia como lector y como poeta. En su ensayo de 1984 sobre la obra poética de Eliot, “Four Quartets”, el poeta barcelonés ofrecería su visión sucinta del corpus de la poesía del escritor angloamericano en el momento de la aparición de los *Cuatro Cuartetos*, una visión que se caracterizaba por una desigual valoración de algunos de sus poemas más conocidos:

seguía siendo antes que nada el autor de The Waste Land, cuya conversión a la edad madura y al anglocatolicismo no parecía haberle aprovechado gran cosa. The Hollow Men es flojo, Ash Wednesday tiene very fine moments indeed –si se me permite parodiar los tics verbales eliotianos-, pero en conjunto no convence; lo mismo sustancialmente ocurre con los Ariel Poems, con Triumphal March, con Difficulties of a Statesman. Y estos dos últimos apenas son algo más que un piétinamente sur place (Gil de Biedma, 1994: 357).

¹⁹³ *Yo no sé mucho de dioses, pero creo que el río / es un fuerte dios pardo – hurraño, sin domar, intratable.*

Pese a la distinción oficiosa entre el Eliot vanguardista de *La Tierra Baldía* de 1922, y el conservador del primero de los *Cuatro Cuartetos*, “Burnt Norton”, aparecido en 1935, Gil de Biedma insiste en la *esencial continuidad* entre esas dos obras y duda del efecto nocivo de la conversión del poeta angloamericano en su poesía, pese al indudable conservadurismo que había de suponer en su pensamiento público:

Parece como si Eliot, “clásico en literatura, monárquico en política, anglocatólico en religión”, y ya patum indiscutible, tuviera dificultades en inventarse una persona poética acorde con su nuevo estado (Gil de Biedma, 1994: 357) .

A juicio del poeta barcelonés, la raíz de esa continuidad poética estaba en el conflicto entre el personaje público de Eliot, y su condición de gran pope del modernismo literario, un conflicto que naturalmente era de muy difícil resolución, y, como hemos visto, Gil de Biedma consideraba que, en el caso del poeta de Saint Louis, *el problema de inventarse, de recrearse, una persona poética acorde, igual de convincente para los lectores para él, es en verdad bastante peliagudo*. Para el poeta barcelonés, los *Cuatro Cuartetos* eran *la más aceptada expresión del renacer del sentimiento religioso y de la conciencia histórica colectiva que la guerra mundial supuso para muchos ingleses, de la misma manera que The Waste Land en su día se convirtió en la más aceptada expresión de la resaca generacional del espíritu que siguió a la primera gran guerra* (Gil de Biedma, 1994: 359). Nuestro poeta también hablaría de la presencia inequívoca del personaje de Mr. Eliot: *la irrupción en la poesía eliotiana del reconocible y reconocido Mr. Eliot fue un suceso afortunado, no sé hasta qué punto para el Altar y el Trono, pero sí desde luego para la Poesía* (Gil de Biedma, 1994: 359-360). Su valoración de los *Cuatro Cuartetos* y su grado de conocimiento de su posición en el corpus eliotiano se reflejan ampliamente en el ya

citado ensayo de 1984, en el cual nos asegura que *de lo que no cabe duda es de que Four Quartets responde a una concepción formal de una simplicidad, de una flexibilidad y de una unidad de efecto admirables* (Gil de Biedma, 1994: 363). Su habilidad para la lectura intratextual de la obra de Eliot, que ya hemos observado en el prólogo y traducción de 1955, se hace patente de nuevo en este texto en el cual nos ofrece diversos indicios de lo que él percibía como la esencial continuidad estética de la poesía eliotiana:

Quien conozca los deslumbrantes pasajes reflexivos y exhortatorios de Four Quartets advertirá en seguida cuán próximos a ellos están estos versos iniciales del coro VI de The Rock [...] las afinidades entre los Cuartetos y New Hampshire, Virginia y Cape Ann, los tres Landscapes de tema norteamericano, no son únicamente de orden formal. Ecos de New Hampshire los escuchamos al principio y al final de Burnt Norton [...] y en la conclusión de Little Gidding. En el “riu més llarg”, que también aparece allí, desemboca el río de Virginia, y es el mismo río de The Dry Salvages [...] dos sobreimpresiones: la de los niños en el paisaje de New Hampshire y la que, en el giro el cor de la llum, nos remite a la primera parte de The Waste Land, a la escena en el jardín de los jacintos que, por cierto, desempeña en la economía interior de ese poema una función equivalente a la del jardín de las rosas en Burnt Norton y en los tres siguientes Cuartetos (Gil de Biedma, 1994: 360-363).

La obra teatral de Eliot, de considerable éxito de público aunque merecedor de escasos elogios por parte de la crítica y de otros poetas contemporáneos suyos, apenas suscitó el interés de Gil de Biedma quien tan sólo ofrece una cita textual del teatro eliotiano, procedente de *The Cocktail Party* en el primer apéndice de *El pie de la letra*, titulado “Del amor como tema literario”, en el cual evoca una sentencia del autor angloamericano acerca del amor: “*En el amor –dice T.S. Eliot por boca de uno de los personajes de The Cocktail Party- el éxtasis es real, los que no tienen ninguna realidad son los que lo experimentan*” (Gil de Biedma, 1994: 375). Si el teatro del autor de *La Tierra Baldía* le interesaba de alguna manera, era en función de su

incidencia en la poesía de éste y, de manera muy especial, en la composición de los *Cuatro Cuartetos*:

A la reciente experiencia teatral deben los Cuartetos, según el propio Eliot, una cierta simplicidad en el léxico y la sintaxis, si se les compara con Ash Wednesday y The Waste Land, y una actitud verbal que es fundamentalmente la de quien conversa con su lector (Gil de Biedma, 1994: 360).

La lectura de los *Cuatro Cuartetos* representó, sin duda, el inicio y el elemento más profundo y duradero del eliotismo del poeta barcelonés, y éste volvería una y otra vez al *recuerdo de los versos que me sé de memoria* (Gil de Biedma, 1994: 369), versos cuya traducción al catalán sería el motivo de su última gran reflexión sobre la poesía de Eliot, en cuyos *Cuatro Cuartetos* apreciaba *ese despliegue de gradaciones, fidelidad a la propia biografía espiritual de transterrado y de converso y una estupenda inteligencia poética* (Gil de Biedma, 1994: 366). A nuestro juicio, en un poeta tan práctico y tan poco aficionado a las veleidades e imprecisiones de la Metapoesía como fue Gil de Biedma, *esa estupenda inteligencia poética* que valoraba en la poesía del escritor angloamericano nos puede ayudar a comprender la *veneración* duradera que sintió por ella, una *veneración* que se reflejaría en su prosa crítica y en sus propios poemas.

Acerca de la pretendida religiosidad de estos poemas, su aspiración a la condición de ejercicios espirituales, ya hemos hablado en la primera parte de este estudio, pero es precisamente ese aspecto de los *Cuatro Cuartetos* el que presenta el único reproche por parte de Gil de Biedma a este conjunto y a su autor, quien ya había merecido con ese libro el calificativo de *el mayor artista, el indiscutible miglior fabbro entre todos los poetas del este siglo* (Gil de Biedma, 1994: 363). A juicio del poeta barcelonés, el carácter religioso de los poemas apenas presenta

problemas de recepción para los lectores contemporáneos laicos (conviene tener en cuenta que esta matización la realizó el poeta barcelonés en 1984, y no en 1955, cuando se había limitado a elogiar la lucha de Eliot por controlar sus impulsos didácticos en su obra crítica) que no compartan las creencias ni las inquietudes espirituales de su autor:

Poesía didáctica, pues, poesía religiosa confesional y gran poesía, además, pero poesía decididamente quaint,¹⁹⁴ 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 sentirán 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).

El conflicto entre la religiosidad de la poesía de Eliot y la mirada irónica y decididamente laica de Gil de Biedma queda, pues, resuelta a satisfacción del poeta barcelonés con una referencia a la *extrañeza* de esa poesía (*poesía decididamente quaint*), aunque esa *extrañeza* no siempre basta para mitigar los excesos de religiosidad por parte del autor angloamericano, un aspecto de los *Cuatro Cuartetos* que nuestro poeta se confiesa incapaz de leer en serio y que en el caso de la cuarta parte de “East Coker” llega a calificar de *embarazoso*:

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 del 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 (Gil de Biedma, 1994: 365).

¹⁹⁴ En una nota a pie de página, el poeta barcelonés explicaba así su empleo del término inglés: *Vale la pena transcribir la definición de este adjetivo inglés, que en muy poco espacio he empleado tres veces: “Extraño, habilidoso, diestro; estilado, reservado; sutil, especioso; anticuado y singular, artificioosamente elegante; raro, caprichoso, rebuscado (Gil de Biedma, 1994: 364).*

A nuestro juicio, hay una incapacidad manifiesta y asumida por parte de Gil de Biedma para comprender la religiosidad severa y puritana de Eliot y, por consiguiente, se produce en ese ámbito un desencuentro fundamental que el poeta barcelonés reconocía sin ambages. Pese a la multitud de afinidades literarias y hasta temperamentales que apreciamos entre la obra del poeta angloamericano y su discípulo catalán, es en el terreno de la religiosidad declarada de gran parte de la obra del poeta de los *Cuatro Cuartetos* donde la recepción por parte de Gil de Biedma queda incompleta y esa religiosidad le llega a parecer un *pastiche*, una apreciación que se debe al desencuentro estético e ideológico entre dos sensibilidades sociales muy alejadas: una, la del poeta barcelonés, laica, postmoderna, incluso con un prurito *camp* que percibe un ensayo de *pastiche* o de parodia (al igual que contemporáneos modernistas como Pound, Wyndham Lewis o Woolf, dicho sea de paso) en los ejercicios espirituales más serios; y la de Eliot, formalmente puritana en sus valores y cuya cultura literaria modernista estaba en permanente conflicto con sus aspiraciones religiosas y didácticas. El poeta barcelonés percibía claramente el peligro de este desencuentro cultural entre Eliot y el lector laico modelo, aunque insistía en relativizar la importancia de esta faceta de la obra eliotiana y situar sus referencias religiosas (que no sus objetivos últimos, claro está) en el ámbito común a *cualquier laico contemporáneo*, sobre todo en el caso de “Burnt Norton”:

Todo esto no cuenta para el primer Cuarteto, escrito cinco años antes, que en ningún momento va más allá del mundo de experiencias y de referencias – A San Juan de la Cruz, a las tentaciones de Cristo en el desierto- que cualquier laico contemporáneo, medianamente cultivado y con un mínimo de sensibilidad religiosa, reconoce y comparte. Siendo el más enigmático y abrupto, Burnt Norton es sin embargo el más inmediatamente afín a todo lector (Gil de Biedma, 1994: 365).

A nuestro parecer, por parte de Gil de Biedma hay una notable incomodidad en torno a la religiosidad de la obra de Eliot, una incomodidad muy parecida a la que

sentía ante el conocido conservadurismo del poeta angloamericano y que también le inducía a adoptar estratagemas discursivas para relativizar o excusar esa faceta de su obra que había de suponerse poco atractivo para esos *laicos contemporáneos* que el poeta barcelonés imaginaba como los posibles interesados en la poesía de Eliot y la suya propia. Así, el autor de *Poemas Póstumos*, con cierto desenfado irónico y uno de sus leves dardos habituales a los excesos del lenguaje rigurosamente académico, se esfuerza por conectar la dialéctica interior de los *Cuatro Cuartetos* con una dialéctica esencialmente moderna:

Dicho en pedante: se trata de superar la dicotomía de la conciencia en que consiste nuestra modernidad. Y dicho en mi jerga particular: se trata de fundir en uno solo el hijo de Dios y el hijo de vecino, operación delicada que en los Cuartetos exige el recurso gradual, exquisitamente gradual, a la revelación cristiana, y en el último, en Little Gidding, a la Iglesia de Inglaterra y a Inglaterra (Gil de Biedma, 1994:366).

En su afán de relativizar el carácter religioso de los *Cuatro Cuartetos* y de la poesía eliotiana en general a partir de *La Tierra Baldía*, Gil de Biedma llega a elaborar todo un discurso de estirpe barroca en torno la intromisión del personaje del *reconocible y reconocido Mr. Eliot*, *persona* poética a quien no había que confundir con el ciudadano de carne y hueso que profesaba las creencias religiosas más puritanas. El personaje de Mr. Eliot, sería, según nuestro poeta, la máscara adoptada por el poeta Eliot *para hablar a sí mismo de sí mismo*, y la voz que se dirige al público desde los *Cuartetos* (y los *Cuatro Cuartetos* tenían una vocación eminentemente pública, de discurso generacional, a diferencia del hiperintimismo y la autorreferencialidad de *La Tierra Baldía*) sería igualmente la de un personaje poético:

Lo que aquí me interesa es otra cosa, y es que al hablar a los demás de los demás en seguida se le convierte a Eliot en otro modo eficaz de hablarse a sí mismo de sí mismo; en su máscara, en esa segunda voz que empezó a oír según componía los coros de The Rock, nada más asumirla poéticamente, se reconoce- es su persona pública, es Mr. Eliot. Y a partir de ese momento, a la vez por vocación de su fe religiosa y por adquirido derecho de sus prestigios literarios, el poeta se ejercita en algo así como un ministerio público de la vida interior (Gil de Biedma, 1994: 359).

A nuestro juicio, el poeta barcelonés se preocupaba quizá en exceso por matizar el didacticismo religioso de la poesía de Eliot, una faceta más pronunciada de su personalidad pública que de sus mejores versos y que no ha perjudicado en absoluto su prestigio poético (el declive gradual de su prestigio personal es otra historia bien distinta, azuzado por una serie de biografías muy críticas con el hombre y su pensamiento político) entre los lectores de poesía en lengua inglesa. En la insistencia gilbiedmana en relativizar la religiosidad de la poesía de Eliot, nuestro poeta coincide al menos en un aspecto con el autor de los *Cuatro Cuartetos* al señalar que *toda gran poesía es hasta cierto punto quaint*, reivindicando un gusto personal por la poesía extraña que escape de los criterios estéticos predominantes. Como hemos visto anteriormente, el poeta angloamericano había afirmado en *Función de la poesía y función de la crítica* que *todos hemos de tener un gusto ligeramente excéntrico para tener verdadero gusto*, una excentricidad que a su juicio radica en nuestra propia imperfección y singularidad:

Un gusto genuino es siempre un gusto imperfecto; pero, de hecho, todos somos imperfectos; el hombre cuyo gusto en poesía no ostenta el sello de su particular personalidad- esto es, que hay afinidades y diferencias entre lo que le gusta y lo que nos gusta a nosotros, así como diferencias en nuestro gusto por las mismas cosas- será un interlocutor muy poco interesante para una conversación sobre poesía (Eliot; 1999: 65).

Gil de Biedma se esforzaría por enlazar las preocupaciones espirituales de los *Cuatro Cuartetos* con las experiencias comunes a todos, asegurando que en *su planteamiento, esa tentativa a que me refería antes- hablando en plata, el argumento de Four Quartets- puede formularse en términos que a todos nos son familiares, y más a partir de cierta edad* (Gil de Biedma, 1994: 365). Sin embargo, a nuestro parecer, el recelo del autor de *El pie de la letra* ante la vertiente religiosa de la poesía eliotiana, y, de manera muy específica, ante los *Cuatro Cuartetos* que tanto admiraba, se debe esencialmente a otras preocupaciones personales y sociales por parte del poeta barcelonés, decidido a reivindicar estos *ejercicios espirituales* ante la progresía española de su época y quitarle a la poesía eliotiana el sambenito de ser la obra de un *clásico en literatura, monárquico en política y anglocatólico en religión, un notorio meapilas*, el mismo autor que ya había previsto el problema de los gustos poéticos en unas páginas traducidas por nuestro poeta en 1955:

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, 1999: 65)

Los isabelinos

El peor pecado que puede cometer la poesía es el aburrimiento; a los dramaturgos isabelinos les salvó, casi siempre, y les galvanizó hasta la vivacidad la necesidad de divertir. Su vida dependía de ello: o divertían o morían de hambre.

T.S. Eliot, 1999: 83

Como hemos señalado anteriormente, creemos que los gustos poéticos de Jaime Gil de Biedma solían guardar una estrecha relación con sus lecturas de la prosa crítica de Eliot y los juicios de valor allí expuestos, sin caer en la mimesis más

ramplona pero siempre demostrando unos intereses y unos criterios muy afines a los de su maestro angloamericano. La primera referencia en orden cronológico al canon inglés por parte del poeta barcelonés es a Sir Philip Sidney, autor a cuyo pensamiento literario en torno a la experimentación métrica y las convenciones teatrales al respecto el poeta angloamericano había dedicado el primer ensayo de *Función de la poesía y función de la crítica*, “Apología de la condesa de Pembroke”. La poesía de Sidney no le había merecido tanto interés a Eliot e incluso la obra más conocida de Sidney, su *Arcadia*, un romance pastoral en cinco libros, le parecía *un monumento de pesadez* (Eliot, 1999: 82). Es precisamente en función de las consideraciones métricas donde aparece el testimonio del interés del poeta de *Moralidades* por esta figura isabelina, un interés que estaría vinculado a su propio uso de la sextina en un poema titulado “Apología y Petición”:

La curiosidad por el canon estrófico que inventó el gran Arnaut Daniel me venía de la poesía en lengua inglesa; Sir Philip Sidney tenía una espléndida sextina doble (Gil de Biedma, 1994: 282).

Otra figura importante de las letras isabelinas, Christopher Marlowe, también había de suscitar el interés de nuestro poeta, un interés que de nuevo encontraría una referencia fundamental en la obra crítica de Eliot. A juicio del poeta angloamericano, el mérito de Marlowe residía en su aportación del uso dramático del verso blanco al drama, asegurando que *Marlowe fue el primero que mostró las posibilidades dramáticas del verso blanco* (Eliot, 1999: 79) y, en otro ensayo de 1919, “Christopher Marlowe”, un ensayo dedicado a analizar algunos aspectos intertextuales y hasta intratextuales de la obra del autor de *Fausto*, acabaría por concluir que *Marlowe’s talent, like that of most poets, was partly synthetic [...] but the direction in which Marlowe’s verse might have moved, had he not ‘died*

swearing’, is quite un-Shakespearian, is towards this intense and serious painting and sculpture, attains its effects by something not unlike caricature (Eliot, 1999: 120-125).¹⁹⁵ En 1983, otro gran poeta *sintético* como Gil de Biedma, dejaría constancia de su interés por la obra de Marlowe al llevar a cabo junto a Carlos Barral una versión española de *La vida de Eduardo II de Inglaterra* para el Centro Dramático Nacional en Madrid, una obra a la que ya había aludido en su ensayo sobre Juan Gil-Albert, “Juan Gil-Albert, entre la meditación y el homenaje”(Gil de Biedma, 1994: 322).

Shakespeare

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.

Jaime Gil de Biedma, 1994: 320-321

Apenas cabe imaginar un anglófilo literario indiferente a la obra de Shakespeare y, en este sentido, Gil de Biedma no era ninguna excepción, y, como es sabido, hay un título shakespeariano, *Trabajos de amor perdidos*, que hace acto de presencia intertextual en dos poemas de nuestro poeta. En “Pandémica y Celeste”, el título aparece reformulado como *trabajos de amor disperso* (*Aunque sepa que nada*

¹⁹⁵ *El talento de Marlowe, como el de la mayoría de los poetas, era en parte sintética [...] pero la dirección en la que los versos de Marlowe podrían haber ido, si no se hubiera “muerto*

me valdrían / trabajos de amor dispersos / si no existiese el verdadero amor.) y en otro poema, “A través del espejo”, dedicado a título póstumo a Gabriel Ferrater, el poeta barcelonés asegura que *Trabajos de seducción perdidos fue tu vida*. Sin embargo, a nuestro juicio, hay otra obra shakespeariana, *La tempestad*, por la que el poeta del medio siglo llegaría a sentir una intensa fascinación que dejaría traslucir en su prosa mediante una notable evocación de la figura de Próspero. Así, en su análisis de *Valentín* de Gil-Albert, el autor de *El pie de la letra* percibe:

Dos voces distintas en las que resuena el eco fascinante de otras, según las oímos en la obra postrera de Shakespeare, en 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 un hermano, en un lugarteniente que le traiciona y le desposee? ¿Y esa segunda voz, toda expansiva versatilidad, no es la del fiel servidor de Próspero en su isla encantada? La voz de Ariel,¹⁹⁶ el genio aéreo y cambiante (Gil de Biedma, 1994: 319-320).

El poeta barcelonés realiza en el citado ensayo una lectura de este libro eminentemente shakespeariano de Gil-Albert en clave de *La tempestad*, una obra por la que sentía una pasión debida en gran medida a su lectura de *The Sea and the Mirror* de Auden como él mismo se encargaría de reconocer en una nota a pie de página que ya hemos visto anteriormente. Los sonetos de Shakespeare y su posible inspiración homoerótica tampoco habían de resultarle indiferentes al poeta de “Pandémica y Celeste”, aunque su interés en torno a esta cuestión se expresaría a través de una lectura heterodoxa basada en la tesis de Auden que rehuye la interpretación más tópica de los sonetos como una declaración de la homosexualidad frustrada del dramaturgo inglés. Así, tras señalar que el propio Gil-Albert había

blasfemiando”, es muy poco shakespeariana, iba hacia esta pintura y escultura intensas y serias, y consigue su efecto a base de algo como la caricatura.

¹⁹⁶ Un nombre que asimismo tiene muchas resonancias eliotianas debido a los *Ariel Poems* del autor angloamericano.

declarado que *Valentín* (un texto de vocación profundamente shakespeariana, como demuestra su incorporación de dos personajes llamados Yago y Falstaff) era *un tratado acerca de la revelación de Eros y acerca de las trágicas ambigüedades en que implica a quien la vive*, Gil de Biedma asegura que

Lo mismo podría decirse de ese patético testimonio que son los sonetos de Shakespeare, los primeros ciento veintiséis, a propósito de los cuales observa Auden que su discusión en términos de homosexualidad y de heterosexualidad carece propiamente de sentido (Gil de Biedma, 1994: 323).

A nuestro juicio, las lecturas shakespearianas de Gil de Biedma constituían uno de los elementos esenciales en su anglofilia literaria, sin llegar a asumir proporciones tan importantes como en el caso de su recepción de Eliot o incluso de Auden. Una cierta familiaridad con la obra de Shakespeare se puede presuponer como parte del bagaje cultural de cualquier literato europeo de su época y de su condición social, sin que el shakespearianismo gilbiedmano llegue a resultar especialmente característico dentro del conjunto de su obra. En el pensamiento del poeta barcelonés, las referencias a las obras del gran dramaturgo isabelino tan sólo forman parte de esa tendencia suya a enlazar lo español con lo inglés¹⁹⁷ y a recurrir a fuentes del canon inglés para explicar sus ideas. En este sentido, su “Imagen postrera de Ezra Pound” presenta una *evocación isabelina* del autor de los *Cantos* que remite a la tragedia del *Rey Lear*:

Aquella figura conmovedora, aquella esplendorosa y casi teatral apoteosis de la decepción, de la soledad y de la hermosura senil, traía a la memoria el recuerdo del Rey Lear, y es posible que el infalible instinto literario y publicitario del poeta se complaciera en la semejanza.

¹⁹⁷ Así en su diario de 1956, en una carta a Paco Mayans (en la cual le encarga la compra de versiones en disco de “La canción de amor de J.Alfred Prufrock” y *La Tierra Baldía*) nuestro poeta asegura acerca del autor de *Retorno a Brideshead: Waugh es cada día más snob, el pobre –desde que murió el padre Coloma no se conocía un caso semejante* (Gil de Biedma, 1991: 164).

Unas declaraciones suyas de hace unos años, muy Rey Lear también, dejaban la impresión de que el viejo confundía voluntariamente a la periodista con Cordelia y a la prensa con el teatro (Gil de Biedma, 1994: 299).

Como hemos señalado con anterioridad, a nuestro parecer, en la obra de Gil de Biedma, la referencia shakespeariana fundamental es la de *La tempestad*, una obra que llegaría a ejercer una enorme fascinación sobre el poeta barcelonés, una fascinación que se expresaría a través de una fuerte identificación personal con la figura de Próspero, (declarándose un *discípulo de Próspero*) y que encontraría su reflejo en los últimos poemas del escritor barcelonés como veremos en la tercera parte de este estudio:

“No sólo pecamos por acción sino por omisión y, más aún, por equivocación”, dice Richard una vez. Por equivocación peca, que se creyó distinto de los demás mortales y no supo comprender a tiempo que esa confianza suya era en el fondo resentimiento y menosprecio de la vida. ¿Pero no es ese el error en que todos los discípulos de Próspero caemos, Gil-Albert incluido, y del que sólo despertamos para sobrellevar, aunque sea en circunstancias aparentemente menos trágicas, el peso de una doble decepción: la de la insuficiencia del arte, la de la irremediable insuficiencia de la vida? (Gil de Biedma, 1994:326)

Los poetas metafísicos

*Loves mysteries in souls doe grow,
But yet the body is his booke.*¹⁹⁸

John Donne, “The Extasie”

“Los poetas metafísicos” es el título de uno de los ensayos más conocidos de la primera etapa crítica de Eliot, un texto de 1921 en el que aparece por primera vez

¹⁹⁸ *Los misterios del amor crecen en las almas/ pero el cuerpo es su libro.*

el famoso concepto de la *disasociación de la sensibilidad*, y dicho ensayo sería citado por Gil de Biedma en el prólogo a *Función de la poesía y función de la crítica* cuando quería precisar el significado exacto que él le daba al vocablo *experiencia*: *El significado preciso que doy aquí al término “experiencia” aparece muy claro en las siguientes palabras de Eliot: “Para Donne, un pensamiento era una experiencia: modificaba su sensibilidad”* (Gil de Biedma, 1999: 23-24). La cita eliotiana proviene del ensayo de 1921, aunque reaparecería en el texto traducido por el poeta barcelonés en 1955, y, como hemos señalado con antelación en este estudio, el autor de *El pie de la letra* también ofrecería otra lectura intratextual perspicaz de la obra de Eliot al percibir en una referencia a Donne (*sospecho que Donne era otra*) un eco inequívoco de un verso anterior del poeta angloamericano, procedente de su poema “Susurros de Inmortalidad”. El interés del autor de los *Cuatro Cuartetos* por la obra de Donne sería ampliamente correspondido por su discípulo barcelonés, y no sólo a través del guiño intertextual de “Pandémica y Celeste” que ha sido recogido a menudo por la crítica. En un recital-conferencia ofrecido en la Residencia de Estudiantes de Madrid en diciembre de 1988, nuestro poeta hablaría de su pasión por otro poema de John Donne, “*The Anniversarie*”, en el cual se había inspirado parcialmente para escribir dos poemas suyos de título y temática parecidos, “Vals del aniversario” y “Canción del aniversario”.

En su último ensayo sobre Luis Cernuda, “Como en sí mismo, al fin”, Gil de Biedma, sugiere una posible huella textual entre unos versos del poeta sevillano y “*The Collar*”, un célebre poema religioso de George Herbert, otro poeta metafísico de quien Eliot había hablado en su estudio de 1921. La poesía de Herbert tiene asimismo otra innegable resonancia eliotiana, ya que éste fue un gran amigo de Nicholas Ferrar, el fundador de la comunidad religiosa de Little Gidding (recordemos que para nuestro poeta el último de los *Cuatro Cuartetos*, “Little

Gidding”, era *sin duda el mejor de los cuatro poemas*), y el poeta inglés estuvo fuertemente vinculado a esa comunidad. Antes de morir, Herbert mandó a Ferrar el manuscrito de sus poemas devocionales, *The Temple*, para que éste los publicase. Por consiguiente, la referencia a la poesía de Herbert tiene un indudable trasfondo eliotiano y, de manera muy específica, una relación directa con el que nuestro poeta creía el mejor de los *Cuartetos*,¹⁹⁹ y el autor de *El pie de la letra* la enlaza con la de otro gran anglófilo literario y un notorio eliotista como fue Luis Cernuda, asegurando que los últimos versos del poema cernudiano, “La poesía”, podían guardar una cierta relación textual con el poema de Herbert:

Pero me parece más significativo advertir que lo que le rondaba la mente, sobre todo al escribir las dos últimas estrofas -con su conato de rebeldía y la inmediata sumisión tras la llamada- era el recuerdo de un célebre poema religioso de George Herbert, The Collar, a cuyo final alude pálidamente el suyo (Gil de Biedma, 1994: 353).

Los románticos ingleses

En este país, hay poco romanticismo de verdad, pero en Inglaterra, donde hay mucho y muy bueno...

Jaime Gil de Biedma, 1994: 226

La lectura y la traducción de *Función de la poesía y función de la crítica* 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

¹⁹⁹ El alto grado de conocimiento por parte de Gil de Biedma de las fuentes y las referencias históricas y geográficas de los *Cuatro Cuartetos* se puede comprobar en el ya citado ensayo, “Four Quartets”, en el cual nuestro poeta cita con aprobación el estudio de Dame Helen Gardner, *The Composition of the Four Quartets, libro en el 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. Como hemos visto anteriormente, a pesar de su entusiasmo por la información ofrecida en dicho libro, cuya lectura

inglesa se encuentra allí en las páginas que Eliot dedicó a figuras como Wordsworth, Byron, Coleridge o Shelley. Sobre todo en el juicio negativo formado por el poeta barcelonés acerca de éste último, se puede observar cómo hizo suyas muchas de las tesis eliotianas acerca de la poesía romántica y también acerca de su obra crítica como veremos en el capítulo siguiente de este estudio. La vinculación del poeta de *Moralidades* a la tradición romántica inglesa también incidiría enormemente en su valoración del romanticismo español. Así, la misma existencia de un movimiento romántico en España estaría siempre puesta en tela de juicio, un lugar común entre la crítica que en el caso del autor de *El pie de la letra* sería reforzado por su conocimiento de una tradición romántica sólida e incuestionable como fue la inglesa. Así, en un ensayo titulado “El mérito de Espronceda” nuestra poeta aseguraba que:

Es juicio aceptado que el interés histórico del movimiento romántico español supera su interés puramente literario; pero ha existido, además, en la tradición poética de nuestro siglo, una cierta antipatía hacia la poesía romántica, a veces muy acentuada (Gil de Biedma, 1994).

El citado ensayo, que constituía el prólogo a una edición crítica de *El estudiante de Salamanca* a cargo del poeta barcelonés, un título esproncediano que le parecía *la obra más perfecta del romanticismo español* (Gil de Biedma, 1994: 292-293), también ofrecía otra de las típicas lecturas hispanoinglesas de Gil de Biedma, sabedor de las influencias inglesas sobre Espronceda (de cuya anglofilia literaria hemos hablado en la primera parte de este estudio) y conocedor él mismo de esa tradición romántica inglesa del cual el poeta del siglo diecinueve sería deudor. Así, las elecciones métricas del poeta de *El Diablo Mundo* le parecen fruto de una posible *contaminación* por parte de Byron:

le parece *fascinante*, el poeta barcelonés no puede evitar dejar caer que *Como lectora de poesía, Dame Helen no es tan de fiar*.

Finalmente es una lástima que nuestro poeta, no sé si contagiado por el Don Juan de Byron, escogiera la octava real-que en lengua castellana se presta a la parodia heroico-burlesca, pero de ninguna manera a la ironía y la reflexión- como vehículo de muchas de sus digresiones (Gil de Biedma, 1994: 297).

En su último ensayo sobre Cernuda, “Como en sí mismo, en fin”, Gil de Biedma vuelve a referirse al *Don Juan* de Byron, para situar al poeta inglés dentro de lo que él percibe como una de las características de la modernidad poética. A juicio del poeta barcelonés, *la fundamental experiencia del vivir está en la ambivalencia de la identidad, en esa doble conciencia que hace que me reconozca –simultánea o alternativamente –uno, unigénito, hijo de dios, y uno entre otros tantos, un hijo de vecino (Gil de Biedma, 1994: 341).* Esta dicotomía entre el hijo de dios y el hijo de vecino, la experiencia de *la ambivalencia de la identidad*, es una constante en el pensamiento poético del autor de *El pie de la letra*, y tendremos ocasión de hablar más detenidamente de ello en la tercera y última parte de este estudio. Sin embargo, conviene señalar aquí cómo nuestro poeta la sitúa en el epicentro de su visión contemporánea y la enlaza con la obra de Byron, Robert Browning, y, cómo no, la de Eliot.

Era ésa la experiencia, creía yo, que debe servir como supuesto básico de todo poema contemporáneo, precisamente porque no es nueva, porque es tradicionalmente moderna: aparece cuando se consolida la desacralización de la sociedad, es decir, cuando se consolida la sociedad burguesa, y tiene los mismos años que el Romanticismo [...] en poesía me parece sentirla implícita en un poema narrativo como Don Juan, de Lord Byron – en lo que tiene de personal expresión del propio Byron, no en cuanto relato de las aventuras del protagonista-, o en ciertos monólogos de Browning, Expresa plenamente a partir de Laforgue, la encontramos en Valéry Larbaud y en el joven Eliot y en tantos otros– en algunos modernistas latinoamericanos, por ejemplo-. Casi me atrevería a decir que todo poema irónico moderno apunta, con más o menos latitud, hacia esa dirección (Gil de Biedma, 1994: 341).

Como es obvio, el interés de Gil de Biedma por la poesía de Byron,²⁰⁰ cuyo *Don Juan* decía haber leído por primera vez en 1961 (Mangini, 1979:211), y por el romanticismo inglés en general no se limitaba a reconocer a dicha poesía como un movimiento romántico auténtico, compuesto por una poesía y una crítica brillantes y coherentes, a diferencia de lo que veía como el romanticismo imperfecto y parcial de España, sino que formaba parte de su visión de la propia modernidad poética, una visión que sería articulada en gran medida por la lectura en 1957 de *La poesía de la experiencia* de Langbaum. En cuanto al propio Byron, hay una cita de la séptima parte del citado poema que serviría de epígrafe a *Poemas Póstumos*, el último volumen de poesía de Gil de Biedma que aparecería en 1968, sólo dos años después de la publicación de su edición crítica de la citada obra de Espronceda, sugiriendo que sus lecturas de Byron estaban en un momento particularmente intenso por entonces.

Pese a nuestra creencia de que los gustos literarios de Gil de Biedma acerca del canon inglés suelen coincidir de manera notable con los de Eliot o, al menos, inspirarse parcialmente en ellos, hay que señalar que en su entusiasmo por la poesía de Byron, el poeta barcelonés se desmarca de las pautas estéticas del autor de los *Cuatro Cuartetos*, quien no sentía demasiado aprecio por la poesía byroniana,²⁰¹ aunque no llegaría a sentir por su autor la antipatía tan profunda que le profesó siempre a Shelley, otro compañero de excesos románticos y también paradigma del estilo de vida asociado a ese movimiento. Como hemos señalado, el interés de Gil de

²⁰⁰ Poco antes de su muerte estuvo preparando una edición de las cartas venecianas del poeta inglés, una tarea que sería completada por Eduardo Mendoza.

²⁰¹ En un ensayo de 1937, "Byron", Eliot aseguraba que *de Byron, puede afirmarse, como de ningún otro poeta inglés de su importancia que no agregó nada a la lengua, que no descubrió nada en los sonidos ni amplió en nada el sentido de las palabras particulares. Habría podido ser un perfecto extranjero que escribía en inglés; y no recuerdo a ningún otro poeta de su calidad sobre quien podría decir lo mismo. En el mismo ensayo hablaría de las afirmaciones sonoras de vulgaridades sin significado profundo de la poesía byroniana y de sus versos no demasiado buenos para una revista escolar.*

Biedma por el romanticismo inglés encontró su contrapunto en su valoración del romanticismo español, y sin su entusiasmo por la poesía y el pensamiento de Wordsworth y Coleridge, es difícil imaginar que hubiera dado tan poco crédito a la existencia de un movimiento romántico en la literatura española:

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).

Con la debida excepción hecha del gusto gilbiedmano por la poesía de Byron, los románticos ingleses que mejor consideración le merecen al poeta barcelonés son precisamente los mismos cuya obra crítica y poética había sido defendida por Eliot en su *Función de la poesía y función de la crítica*. Es decir, Coleridge y Wordsworth se destacan como las mayores figuras del romanticismo, y el juicio del poeta barcelonés acerca de éstos dos corresponde notablemente con el del poeta angloamericano, quien en su ensayo “Wordsworth y Coleridge” había analizado las diferencias esenciales entre ambos escritores para llegar a una conclusión parecida en cuanto a su importancia duradera:

Tampoco eran afines los hombres en el detalle de sus vidas y aficiones- Wordsworth, indiferente a los libros; Coleridge, lector voraz-; pero tenían algo en común más importante que todas las diferencias: eran las dos mentes poéticas más originales de su generación (Eliot, 1999: 104).

El propio Eliot, con un punto de exageración que censuraba en otros, no se recató en su estimación de la importancia de Wordsworth y Coleridge, contrastando su aportación con uno de sus muchos reproches a la figura de Shelley, reproches que serían refrendados por su discípulo barcelonés como veremos en el capítulo siguiente. A juicio del poeta angloamericano:

Wordsworth y Coleridge no se limitan a demoler una tradición literaria superada, sino que se rebelan contra todo un orden social; sus pretensiones a propósito de la función de la poesía alcanzarían un punto de máxima exageración en la frase famosa de Shelley (Eliot, 1999: 54).

A nuestro parecer, la lectura gilbiedmana de los románticos ingleses fue esencialmente eliotiana no sólo en su origen sino en sus valores esenciales, y , con la excepción de Byron, parece que su interés principal por ellos residía tanto en su obra poética como en su obra crítica y su importancia histórica en el desarrollo de la modernidad poética. También, como era habitual en el poeta barcelonés, le servían de punto de referencia en cuanto a la poesía española en el caso de Wordsworth (*quizás el poeta inglés cuyas trazas con más frecuencia creo adivinar, borrosamente, tras los poemas de Cernuda*, diría en su ensayo “Como en sí mismo, en fin”) en cuanto al mismo proceder poético en el caso de Keats (recordemos que Gil de Biedma invocaría al poeta inglés para asegurar que, según Keats, *los poetas son la gente menos poética del mundo porque no son nadie, son la pura disponibilidad*), o incluso como una advertencia de los excesos de la Metapoesía en el caso de Shelley, asumiendo como propia la antipatía eliotiana hacia el romántico por definición. La valoración gilbiedmana de Wordsworth (de cuya obra se reproducen unos versos como epígrafe a *Ayer* y a quien en sus ensayos cita con cierta frecuencia e indudable aprobación) y de Coleridge (quien fue para el poeta barcelonés, *uno de los hombres que más profundamente han meditado acerca de la poesía*, como hemos visto en la primera parte de este estudio) era, insistimos, profundamente eliotiana y su deuda con la lectura crítica de estos autores que el poeta angloamericano realizó en su *Función de la poesía y función de la crítica* sería notable, como tendremos ocasión de ver en el capítulo siguiente de este estudio.

Robert Browning

Que tal fuera la finalidad principal, y no el deseo de sustraerse a su persona poética, parece confirmarlo el hecho de que sus ejercicios en ese género, salvo en el caso de Lázaro, disten mucho de las magníficas impersonaciones tras de las cuales Robert Browning desaparece completamente.

Jaime Gil de Biedma, 1994: 348

Las palabras que reproducimos arriba pertenecen a un intento por parte de Gil Biedma de analizar la influencia de los monólogos dramáticos de Browning sobre la poesía de Cernuda, y es en virtud de estas dos cuestiones, el monólogo dramático y la posible incidencia de este recurso de Browning en la poesía cernudiana, donde surge el interés de nuestro poeta por la obra del autor inglés. Junto al interés de Cernuda por su obra, el entusiasmo que sentía nuestro poeta por la conocida obra de Langbaum (que se subtitula precisamente *el monólogo dramático en la tradición literaria moderna*) fue la causa fundamental de la presencia del nombre de Browning en los ensayos del autor de *El pie de la letra*, ya que nunca demostró conocer demasiado bien la obra del poeta inglés ni sentir demasiado entusiasmo por ella, al igual que su admirado Eliot, y, en este sentido, resulta llamativo que el propio Langbaum hubiera afirmado que *Eliot no es precisamente pródigo en sus elogios a Browning* (Langbaum 1996, 153).²⁰² Por otra parte, su propia admiración por la poesía de Cernuda y un interés nada casual en los aspectos anglófilos de ésta (Cernuda fue siempre, creemos, un punto de referencia personal y literario de primer orden para nuestro poeta) le llevaba a examinar con una perspectiva privilegiada la

²⁰² El escaso aprecio de Eliot por la obra de Browning se debía, en cierta medida, a la estrecha identificación del poeta inglés con Byron y Shelley, algunas de cuyas ideas heterodoxas (*repugnantes* diría Eliot) como el vegetarianismo o ateísmo, eran compartidas por el propio Browning.

gradual asimilación de la tradición poética inglesa por parte del poeta sevillano, un proceso que le conducía irremediablemente hacia Robert Browning, llegando a unas conclusiones que evidencian la modestia del poeta de *La realidad y el deseo*:

De Browning tomó el monólogo dramático para ayudarse, según nos dice, a mejor objetivizar la propia experiencia emotiva, proyectándola sobre una situación histórica o legendaria [...] 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 (Gil de Biedma, 1994: 348).

A nuestro juicio, para Gil de Biedma la poesía de Robert Browning interesaba sobre todo por su vinculación con las teorías de Langbaum acerca del monólogo dramático y como punto de referencia para hablar de la obra de otros autores españoles afines a la tradición angloamericana como Cernuda o Gil-Albert, cuyo Valentín le parecía *una obra estilizada y deliberadamente postromántica, victoriana, idealmente contemporánea de Tennyson y Browning* (Gil de Biedma, 1994: 318). Este interés por asociación más que por entusiasmo por el autor en cuestión también se daría en el caso de Ezra Pound, aunque esta vez de forma mucho más intensa como veremos a continuación.

Oscar Wilde

Wilde era narciso y homosexual, yo también, pero no veo por qué lo uno y lo otro han de estar necesariamente en relación.

Jaime Gil de Biedma, 1991: 55

Por su valor de síntesis de las ideas de Jaime Gil de Biedma sobre dos ámbitos fundamentales en su propia poesía, la homosexualidad y la literatura inglesa, resulta sumamente interesante comprobar la ambigüedad que el poeta del medio siglo sentía acerca de una de las figuras emblemáticas de ambos mundos, un escritor que representaba el punto de confluencia literaria de ambas corrientes, Oscar Wilde. En su diario de 1956, el poeta barcelonés recuerda el conocido aforismo de Wilde acerca del escaso aprecio que el siglo diecinueve sentía tanto por el romanticismo como por el realismo en una alusión a una obra shakespeariana, *La tempestad*, que, como hemos señalado, llegaría a asumir una enorme importancia para el poeta barcelonés:

Recuerdo ahora dos aforismos de Wilde entre los que sirven de pórtico al Dorian Gray: la aversión del siglo XIX al idealismo²⁰³ es la rabia de Calibán al no ver su rostro reflejado en el espejo; la aversión del siglo XIX al realismo es la rabia de Calibán al ver su rostro reflejado en el espejo, Creo que cito literalmente según la traducción de Julio Gómez de la Serna. Quizá no supiese entonces quién era Calibán, pero sí que sabía muy bien quién era Narciso (Gil de Biedma, 1991: 55).

Tras realizar esta matización acerca de la relación antagónica entre el personaje shakespeariano de Calibán (*a savage and deformed slave*, como recordaría Gil de Biedma en su ensayo sobre Valentín de Gil-Albert) y el mito de Narciso, nuestro poeta ofrece otro ejemplo de su afición a las lecturas interculturales y su

²⁰³ Aunque Wilde hablaba expresamente del Romanticismo, Gil de Biedma lo traduce por *idealismo*, ya que dice: *Creo que cito literalmente según la traducción de Julio Gómez de la Serna*. El lapsus, en todo caso, sería atribuible al primer traductor

habitual recurso al canon británico (en este caso, otro gran narcisista como Auden) para explicarse y situar el origen de sus ideas literarias, vinculándolas en su propia mitología personal a Calibán y Narciso, y, por ende, al narcisista por antonomasia, Dorian Gray:

Lo curioso es que el rapprochement entre Narciso y Calibán no me viene de Auden, en The Sea and the Mirror, sino de ahí (El retrato de Dorian Gray), de mucho más lejos, al menos en su origen (Gil de Biedma, 1991: 55).

Es evidente que la figura de Wilde, en cuanto mártir de la homosexualidad y sumo sacerdote de las letras inglesas, no podía resultarle indiferente a Gil de Biedma, y éste no desperdició la ocasión de desmitificar la obra del autor de La importancia de llamarse Ernesto y de distanciarse de su figura ciertamente icónica:

Lastima de mito bellissimo y equívoco acerca de la fascinación y la miseria de poseerse – The Picture of Dorian Gray-, malgrado por el exceso de memez decadentista, por el exceso de sugerida truculencia pecaminosa, por la falta de ironía y sobre todo por aquel insoportable Lord Henry Wotton, con su ametralladora de disparar paradojas (Gil de Biedma, 1991: 55).²⁰⁴

Aunque no es el propósito de este trabajo indagar en el homoerotismo de la poesía de Gil de Biedma ni en las opiniones heterodoxas del autor de “Pandémica y Celeste” acerca de la cultura gay de “la pluma”,²⁰⁵ nos parece que, con la excepción muy notable de Luis Cernuda, su postura al respecto se sostenía con frecuencia en la influencia de sus más admirados poetas ingleses y, muy especialmente, en la figura de W.H. Auden. Como hemos visto respecto a los sonetos de Shakespeare, el poeta

²⁰⁴ Una afirmación un tanto sorprendente al tratarse de un texto de Oscar Wilde. Pensamos que este juicio se debe más bien a una valoración posterior de una lectura juvenil de la traducción ya citada, uno de cuyos defectos ya hemos observado.

²⁰⁵ Véase al respecto “Homosexualidad en la generación del 27 (Una conversación con J.G.B.)” en Enríquez, 1978.

barcelonés era muy reacio a realizar lecturas dogmáticas o a enjuiciar una obra ajena desde la óptica de la orientación sexual de su autor, una postura que, hasta cierto punto, obedecía a su tendencia a llevar la contraria a las opiniones más *à la page*. El gueto gay no le atraía en absoluto a nuestro poeta, y pensamos que la dureza de su juicio sobre *El Retrato de Dorian Gray* se debe en cierta medida a sus ganas de marcar las distancias entre la visión de la literatura que realmente poseía y la que su sexualidad supuestamente había de imponerle. Como su admirado Eliot, el poeta de *Moralidades* defendía a ultranza un gusto personal e idiosincrásico en la literatura, un punto de excentricidad que huía siempre de las lecturas esquematizadas. En este sentido, su propio eliotismo constituye el mejor ejemplo de su independencia estética, defensor de un autor seriamente cuestionable para la progresía española de su época.

Sin embargo, aunque Gil de Biedma intentó distanciarse hasta cierto punto del mito de Wilde y hasta puso en tela de juicio la famosa ironía wildeana, la obra del dublinés y su postura ante la homosexualidad no dejaba de interesarle como podemos observar en su diario de 1956 cuando, tras afirmar que no veía ninguna relación ineludible entre la homosexualidad y el narcisismo, el poeta barcelonés nos descubre una innegable afinidad con Wilde y un respeto por la valentía que demostró en la defensa de *the love that dares not speak its name*²⁰⁶ (la muy conocida definición wildeana de la homosexualidad que nuestro poeta citaría en su ensayo sobre Juan Gil- Albert), una defensa que asume como suya con un tono desafiante:

Wilde era narciso y homosexual, yo también, pero no veo por qué lo uno y lo otro han de estar necesariamente en relación. Y no creo que jamás se arrepintiese de su catastrófica querrela contra Lord Queensbury, aunque lamentara las consecuencias. En cuanto a mí, jamás me he arrepentido de otra cosa que de mis omisiones: lo que no he hecho, lo que no hago, lo que estoy a

²⁰⁶ El amor que no se atreve a pronunciar su propio nombre.

cada momento dejando de hacer. Me remuerde la incapacidad de dedicarme igual y continuamente a nada, ni siquiera a la poesía que es lo único que de verdad me importa (Gil de Biedma, 1991: 55-56).

Pese a sus críticas al *Retrato de Dorian Gray*, libro que reconocía haber leído a los trece años y tan sólo en traducción (una traducción que ya era algo defectuosa, como hemos visto, sugiriendo que la ironía de Wilde, como la poesía a juicio de Robert Frost, era precisamente lo que se perdía al traducir), críticas que creemos debidas a cierto intento de distanciamiento de la figura de Wilde, Gil de Biedma demostraría entusiasmo por otras obras del escritor angloirlandés y un vivo interés por su pensamiento último, ya arruinado y encarcelado, recogido en *De Profundis*. En otra de sus muchas interlecturas hispanoinglesas, el poeta barcelonés señala un posible parentesco entre *Valentín* de Gil-Albert y un conocido cuento de Wilde acerca de los sonetos de Shakespeare, sugiriendo que, en la *idea germinal* de la novela del escritor valenciano, *no sé si por caso de cerebración inconsciente, parece latir el recuerdo de una teoría apócrifa –el inspirador de los sonetos habría sido un joven actor, representante de sus personajes femeninos, al que el poeta amó perdidamente –brillantemente argumentada en El Retrato de Mr. W.H. de Oscar Wilde* (Gil de Biedma, 1994: 317). Por último, nuestro poeta dice reconocerse en las reflexiones de Wilde en la cárcel de Reading, reflexiones con las que se identificaba vivamente:

A propósito de Wilde otra vez y de mí. Casualmente he leído esta tarde en Edmund Wilson unas palabras del De Profundis que me parecen muy verdad y con las que me identifico: “While I see that there is nothing wrong in what one does, I see that there is something wrong in what one becomes” ²⁰⁷ *Exacto. Pero what we become es por igual consecuencia, o aún más, de nuestras omisiones que de nuestras acciones* (Gil de Biedma, 1991: 56).

²⁰⁷ Aunque veo que no hay nada malo en lo que uno hace, veo que sí hay algo malo en lo que uno llega a ser.

La literatura norteamericana

La añoranza de una patria perdida. Nostalgia aquellos de Estados Unidos que pareció que iban a nacer definitivamente con la guerra civil y cuya posibilidad murió definitivamente con ella, nostalgia de la América entrevista y cantada por Whitman, que hoy, precisamente porque permea una gran parte de la literatura norteamericana contemporánea, a los europeos se nos antoja un tanto complaciente y tópica.

Jaime Gil de Biedma, 1994: 305

El interés de Gil de Biedma por la literatura norteamericana debe entenderse desde la doble perspectiva de su anglofilia y su vocación europeísta, tendencias ambas que en el diario de 1956 le impulsaban a cierto rechazo de las posturas más etnocéntricas de los *Ensayos de Pound* (quien por otra parte se destacaba por un cosmopolitismo casi enciclopédico), señalando con su sorna habitual que *me hace gracia además su americanismo integral, sobre todo al nivel de la cultura: rastrear el parentesco entre el “Readers’ Digest” y su “How to read” resulta casi demasiado fácil.*²⁰⁸ En un anglófilo tan conspicuo como el poeta barcelonés, cuya anglofilia estuvo siempre informada y equilibrada por un europeísmo de corte eliotiano, la literatura más netamente americana de fondo y forma había de despertar muy poco entusiasmo y así fue, llegando a reservar su entusiasmo para aquellos escritores norteamericanos que desarrollaron una obra conectada con la tradición europea y la modernidad del Viejo Continente. Así, pues, la siguiente reflexión sobre la identidad cultural de Eliot es muy iluminadora respecto a lo que nuestro poeta valoraba en la obra del escritor angloamericano y su visión de la literatura norteamericana contemporánea:

²⁰⁸ Acerca de la tensa dialéctica entre el americanismo integral y el europeísmo estético de Pound, nuestro poeta haría la siguiente observación: *¡La cabaña del leñador y el más refinado esteticismo fin de siglo anglofrancés! La mezcla era tan inestable que forzosamente había de resultar explosiva.* (Gil de Biedma, 1994: 305)

Hemos de recordar que Eliot es, antes que nada, un europeo, un norteamericano que se nacionalizó inglés porque ser inglés era para él la única forma posible de ser europeo (Gil de Biedma, 1999: 18).

A nuestro juicio, la visión gilbiedmana de la literatura norteamericana estuvo, pues, notablemente condicionada por su anglofilia y su europeísmo, dos facetas de su obra que provenían en gran medida de sus lecturas de Eliot, su referente principal en cuanto a los escritores norteamericanos, y el poeta barcelonés formaría su propia visión de la literatura americana en función de los valores literarios expuestos en la obra del poeta de los *Cuatro Cuartetos*: el *valor permanente de la tradición*, la vinculación de la tradición propia con la tradición europea, una reivindicación de los más importantes autores de la crítica inglesa. Como hemos indicado con anterioridad, la primera conclusión a la que se llega tras un análisis de los gustos de nuestro poeta en materia de literatura norteamericana es que todos los que merecen su entusiasmo se han integrado de alguna manera en la tradición europea y muchos han contado con los elogios e incluso la colaboración directa de Eliot. Su interés por la obra de Edgar Allan Poe se cifra, como hemos visto, precisamente en su condición de *famoso escritor francés a quien no hay que confundir con su homónimo norteamericano, un escritor muy distinto*. El autor de *La caída de la casa de Usher* se educó en parte en Inglaterra, y gran parte de su obra revela una cultura esencialmente europea. A diferencia de Poe, los versos de un contemporáneo suyo, Walt Whitman, sólo sirvieron a Gil de Biedma como ejemplo de la tendencia norteamericana a la insularidad más ingenua, pese al gran predicamento que el autor de *Hojas de Hierba* ha tenido entre los poetas hispanos del siglo veinte. En la visión gilbiedmana de la literatura norteamericana, Whitman figura en su condición del profeta del *americanismo integral* que impacientaba a nuestro poeta, y autores tan netamente americanos como Twain o Faulkner brillan por su ausencia.

En definitiva, al poeta barcelonés le interesaban los norteamericanos europeístas, y si éstos contaban con el beneplácito de Eliot, tanto mejor. A continuación, examinaremos la visión gilbiedmana de la obra de un aliado eliotiano tan notable como fue Ezra Pound, pero antes proponemos observar las opiniones del poeta barcelonés acerca de algunas figuras menores de las letras norteamericanas. En primer término, conviene señalar que el interés de nuestro poeta por la obra de Marianne Moore, entusiasta y extensamente citada en el prólogo a *El pie de la letra*, tiene cierta filiación eliotiana. Moore, contemporánea y paisana de Eliot fue entre 1925 y 1929 editora de *The Dial*, una revista norteamericana de gran relevancia cultural y de vocación marcadamente cosmopolita en cuyas páginas se publicarían algunos de los primeros textos de Eliot y Pound. El poeta de *La Tierra Baldía*, a su vez fue instrumental en la publicación de la obra de la autora norteamericana, una obra caracterizada por su temática urbana y su estilo conversacional. En el citado prólogo de su colección de ensayos, tras relativizar la importancia de la poesía, nuestro poeta introduciría su cita de la escritora norteamericana con el siguiente elogio: *La poesía sigue siendo para mí importante, pero mi actitud está mas cerca ahora de la que Marianne Moore formuló mejor que nadie, en un poema que me encantaría haber escrito:*

*I, too, dislike it: there are things that are important beyond
all this fiddle.*

*Reading it, however, with a perfect contempt for it, one
discovers in*

it after all, a place for the genuine.

Hands that can clasp, eyes

that can dilate, hair that can rise

if it must, these things are important not because a

high-sounding interpretation can be put upon them but because

they are

*Useful.*²⁰⁹

El realismo de la poesía de Moore, su preferencia por la poesía *útil* y su rechazo a la *interpretación altisonante* (un rechazo que se inserta en la línea discursiva de Eliot, como sabemos por su *Función de la poesía y función de la crítica*, libro en el cual el poeta angloamericano cuestionaba la validez de las interpretaciones hechas por I.A. Richards de su propia obra, como veremos en el capítulo que dedicaremos a la visión gilbiedmana de la crítica eliotiana) habían de resultar muy atractivos para el Gil de Biedma maduro, poeta y lector aficionado como gustaba de definirse a sí mismo, defensor de una visión prosaica, práctica, casi utilitaria de la poesía, y poco amigo de la Metapoesía por un lado, y la excesiva teorización por el otro:

Idealmente, según la Moore, la finalidad práctica de la poesía reside en la creación de jardines imaginarios habitados por sapos de verdad. Una actitud menos de crítico que de poeta, menos de poeta que de lector aficionado, y que no fue la mía durante años (Gil de Biedma, 1994:12).

En cuanto a otros poetas norteamericanos contemporáneos, sólo hemos podido encontrar testimonio escrito del juicio de Gil de Biedma acerca de dos de ellos, Hart Crane y Robert Frost, dos escritores cuyas obras presentan notables diferencias entre sí. Hart Crane fue una especie de Whitman de la Depresión, autor de una poesía repleta de simbología netamente americana y preocupada por la búsqueda de la esencia de la identidad nacional de los estadounidenses. En resumidas cuentas, el prototipo del tipo de poeta cuya obra le parecía *complaciente y tópica* al

²⁰⁹ A mí tampoco me gusta: hay cosas que son más importantes más allá / de todo este enredo. / Leyéndolo, sin embargo, con un desprecio perfecto por él, uno / descubre en él, /al final, un lugar para lo genuino. / Manos que aprietan, ojos / que se dilatan, pelos que se levantan / si hace falta, estas cosas son importantes no porque / se les pueda dar una interpretación altisonante sino porque / son / Útiles.

autor barcelonés en su ensayo sobre Ezra Pound que data de 1972-1973, aunque nuestro poeta dejaría testimonio de su aprecio por la obra del poeta estadounidense. Así, la referencia positiva a la poesía de Crane, cuyo “*Adagio of Islands*” citada varias veces, procede del diario de 1956, y es evocada por un viaje aéreo por Filipinas:

Adagios of islands. Siempre, cuando estoy en lo alto sobre el mar y la tierra, me viene a la memoria ese verso de Hart Crane que ahora me parece muy bueno, de recordarlo tantas veces (Gil de Biedma, 1991: 76).

Robert Frost, por su parte, es citado en el último ensayo publicado por el poeta barcelonés, “*Four Quartets*”, en el cual una conocida afirmación suya sirve de punto de partida para esta reflexión sobre la traducibilidad de la poesía de Eliot que es, en realidad, el último gran testimonio de Gil de Biedma acerca del poeta de los *Cuatro Cuartetos*. La poesía de Frost tiene, a priori, muchos puntos de sintonía con la de Eliot, en su mezcla de las formas tradicionales con un tono coloquial, una mezcla también practicada con conciencia y mucho acierto por el autor de *Moralidades*. Sin embargo, la de Frost no es una poesía europeísta en su concepción original, y, quizás por eso, su escasa traducibilidad era una de las causas del pesimismo de su autor acerca de la viabilidad de la traducción poética. En este sentido, el poeta barcelonés lo comparaba con Robert Graves, (de quien también afirmaría en el citado ensayo que *para leer a Robert Graves de un modo suficientemente satisfactorio, en cambio, sí es necesario un conocimiento muy vivo y particularizado de su lengua inglesa*), asegurando que *Frost y Graves a sabiendas escogieron por suya una poesía que pierde demasiado de sí misma al traducirse* (Gil de Biedma, 1994: 354). Sin embargo, en su elección de la cita de Frost y la explicación que ofrece sobre ella, percibimos algunas de las razones por las que Gil

de Biedma decidió encabezar su estudio eliotiano con la famosa idea de Frost, una elección cuando menos heterodoxa para encabezar el prólogo a una traducción poética: su memorabilidad, su parcialidad (llámese visión personal o de lector aficionado según el caso) y su claridad, tres cualidades que nuestro poeta estimaba enormemente en la obra crítica de Eliot y que intentaba imprimir en la suya:

Que poesía sea lo que se pierde al traducir, según dijo Robert Frost, como definición a casi nadie convence pero a todos nos gusta. Tiene por lo menos tres virtudes: es memorable- ¿para qué sirve una definición, sino para quedarse en la memoria?-, es deliberadamente parcial y uno al instante capta, con toda precisión, a cuál poesía se está refiriendo; lo que deja fuera todos sabemos que es mucho más heterogéneo, mucho más variable, mucho más difícil de circunscribir genéricamente. Poesía, además puede ser alguna vez lo que se gana al traducir, y creo que Frost estaría de acuerdo (Gil de Biedma, 1994: 355).

Hay, asimismo, otro escritor norteamericano, Henry Miller, prototipo de la bohemia más encarnada de París (lo que nuestro poeta llamaría en su ensayo sobre Ezra Pound la *Internacional de la Bohemia, aquel improvisado y permanente Café Parisien de las Naciones*) que despertaba una profunda y quizás algo irracional antipatía en el poeta barcelonés. El término que más emplea Gil de Biedma para describir su relación con la obra del novelista norteamericano es *irritación* (*Miller es un escritor que me irrita, sin que el placer que me produce llegue a compensarme de esa irritación*, diría en su diario de 1956) un sentimiento que se debe a su rechazo a lo que él consideraba el disfraz de buen salvaje ofrecido por Miller en *El coloso de Marusi*, libro cuya traducción española le había encargado Carlos Barral. Nuestro poeta demuestra escasa medida en su hostilidad personal hacia el autor de *El Trópico de Cáncer*, aunque reconoce que el citado libro está bien escrito, una postura poco objetiva y ligeramente contradictoria que también abundaba en la prosa crítica de

Eliot, a pesar de sus reiteradas declaraciones de las limitaciones personales de su visión crítica. Los reproches a Miller se formulaban, pues, en torno a la antipatía personal que despertaba en su lector barcelonés:

Me siento cada vez menos inclinado a traducir El Coloso de Marusi. El libro está bien escrito, pero Miller es un personaje que me pone nervioso. Resulta cómico el trabajo que se toma para decirnos que no ha leído a Homero, o para hacernos creer que él cree que The Phoenix and the Turtle es un soneto; y me irritan extraordinariamente sus estrepitosas declaraciones de pobreza- una pobreza que sospecho bastante comfortable (Gil de Biedma, 1991: 12).

A nuestro juicio, la profunda irritación que le produce la figura de Henry Miller obedece a una antipatía más general por la bohemia que hemos analizado en la primera parte de este estudio, una desconfianza visceral hacia las posturas malditas que ya había encontrado su reflejo en la obra crítica de Eliot. Sin embargo, resulta extraordinario cotejar estas declaraciones de desprecio por el malditismo con algunas de las muchas aventuras sumamente escabrosas que el poeta barcelonés nos va relatando a lo largo de las páginas dedicadas a su estancia en Filipinas. Aunque Gil de Biedma nunca quiso hacer bandera literaria del malditismo, al contrastar sus descalificaciones hacia figuras como Miller o Juan Goytisolo y los detalles sórdidos de sus diarios que ofrece sin ningún tipo de pudor e incluso con un cierto elemento de exhibicionismo, no podemos dejar de recordar un aforismo de Oscar Wilde quien aseguraba que una fuerte antipatía suele ocultar una secreta afinidad.

James Joyce

Con todo los Cantos me hacen el efecto de La Légende des Siècles contada por Molly Bloom. Una Molly Bloom algo frígida, aunque muy excitable, que tuviese relaciones formales con un Camisa Negra italiano muy artista y muy leído

Jaime Gil de Biedma, 1994: 302

Las resonancias joyceanas inherentes al título de su diario de 1956 (ese *Retrato del artista en 1956* que alude al *Portrait of the artist as a young man* de Joyce) son bien claras, y ese guiño intertextual representa el ejemplo más conocido del interés algo desigual de nuestro poeta por la obra del novelista dublinés. Si Gil de Biedma sentía veneración por los *Cuatro Cuartetos* y también profesaba su admiración por *La Tierra Baldía* (aunque no dudaba en expresar la predilección que sentía por la primera composición, pero no sin reconocer que la segunda era también *un poema espléndido, de una invención y de una realización extremadas*), un anglófilo literario tan consumado como él no podía dejar de sentir interés por la otra obra magna en inglés del siglo veinte, el *Ulises* de James Joyce. Así, tras leer un estudio de Stuart Gilbert sobre dicho libro, confiesa que las glosas textuales de Gilbert le han ayudado a comprender mejor algunas cosas de las cuales *I could make neither head nor tail*,²¹⁰ pero acaba por confesar que *mi entusiasmo por esa novela sigue siendo igual de tibio* (Gil de Biedma, 1991: 178). A continuación, realiza un brillante y muy divertido análisis de los aspectos estilísticos de la novela, apoyándose como siempre en otras lecturas paralelas y contrastadas (especialmente luminosa resulta su fusión de lecturas y reflexiones que le lleva a la siguiente afirmación: *El negro catedrático que Mallarmé llevaba dentro, como dice Machado, lo saca afuera Joyce*) para terminar con una reflexión característicamente pragmática: *uno se*

²¹⁰ Gil de Biedma emplea aquí una rancia expresión británica para expresar su perplejidad ante la novela de Joyce, una expresión que se puede traducir como “no le encontraba ni pies ni cabeza”.

pregunta si una dificultad tan fácil aunque tan prolija de explicar, es en verdad auténtica, en verdad necesaria (Gil de Biedma, 1991: 178). Como era habitual en el poeta barcelonés, se sentía impulsado a apoyar sus juicios en sus lecturas inglesas, y aunque su familiaridad con la obra de Auden no nos viene de nuevas, sí nos llama la atención el grado de erudición y la extensión de sus lecturas inglesas que demuestra al citar el divertido juicio de un crítico inglés acerca de una de las más conocidas obras de Auden:

De muchos episodios yo diría lo que Richard Hoggart a propósito del monólogo de Sebastián en The Sea and the Mirror. “It is a feat roughly comparable to explaining differential calculus whilst riding a bicycle backwards – and just as unnecessary” (Gil de Biedma, 1991: 178).²¹¹

Por último, aunque Gil de Biedma conocía de su lectura de Langbaum la valoración eliotiana de *Ulises*, (*la expresión más importante de nuestra era*) es curioso comprobar que, en su escaso aprecio por la novela de Joyce, nuestro poeta se aproximaba más a la valoración de Richard Aldington (quien llamó al Joyce de *Ulises* un *profeta del caos*), y no coincidía en absoluto con su admirado T.S. Eliot quien también fue el responsable de uno de los más conocidos elogios de dicha novela, al afirmar que *It is the book to which all of us are indebted and from which none of us can escape*.²¹²

²¹¹ La cita de Hoggart dice lo siguiente: Es una hazaña más o menos comparable a explicar el cálculo diferencial al mismo tiempo que uno va hacia atrás montando en bicicleta – e igual de innecesaria.

²¹² Es el libro con el cual todos estamos en deuda y del cual ninguno puede escaparse.

W.H. Auden

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

Jaime Gil de Biedma, “De ahora en adelante”

Al referirnos a la visión gilbiedmana de la obra poética del escritor angloamericano W.H. Auden y la influencia de ésta en los poemas y la prosa del poeta barcelonés, habría que proceder con muchísimo más detenimiento del que podemos disponer en este trabajo: la relación entre Gil de Biedma y la obra de Auden fue consecuencia de una lectura tan intensa y provechosa (aunque muy tardía en el caso de la obra crítica según Gil de Biedma) que por sí sola justifica plenamente un estudio independiente. Por consiguiente, nos ceñiremos tan sólo a lo más destacado de esta relación para así no despedirnos del eliotismo gilbiedmano en el proceso. Auden es el único poeta extranjero citado expresamente por su nombre en toda la obra poética de Jaime Gil de Biedma, un privilegio que comparte con los amigos que se nombran en el poema titulado “En el nombre de hoy” (*Carlos, Ángel, Alfonso y Pepe, Gabriel y Gabriel, Pepe (Caballero) y a mi sobrino Miguel, Joseagustín y Blas de Otero*), con Gerardo Diego (en “Conversaciones poéticas”, Gil de Biedma nos hablaría de *algún maestro – borrosamente afín a su retrato en la Antología de Gerardo Diego*) y Espronceda (recordemos el tono coloquial con el que evoca a éste último en “Trompe L’oeil”, evocando *la dulce vaguedad del sentimiento, que decía Espronceda*). Así, como hemos visto, en “De ahora en adelante”, nuestro poeta alude directamente al autor inglés al escribir *cada mañana trae, como dice Auden, verbos irregulares que es preciso aprender*.

De acuerdo con la información facilitada por el propio Gil de Biedma, la obra crítica de Auden había de ejercer su influencia sobre la del autor de *El pie de la letra*

en fechas más tardías, pero éste conocía su obra poética al menos desde su estancia en Oxford en 1953 cuando reconoce haber leído los *Collected Shorter Poems* del poeta inglés, un volumen que incluye su polémico “Spain”, citado luego por el poeta barcelonés como epígrafe a la tercera parte de *Compañeros de viaje, La historia para todos*. La obra de Auden que más veces aparece citada en los textos de nuestro poeta es *The Sea and the Mirror*, un comentario poético sobre *La tempestad* de Shakespeare que es una mezcla de verso y prosa dedicada a elucidar la visión audeniana de la famosa obra postrera del dramaturgo inglés, una obra a cuyo atractivo especial para el poeta barcelonés ya hemos aludido. Así, al hablar de su propio uso de la sextina en “Apología y petición”, Gil de Biedma alude a su empleo por parte de tres poeta modernos de lengua inglesa, Pound, Auden y Eliot, y su juicio al respecto viene a resumir su valoración de los tres: impaciencia ante lo que consideraba la inautenticidad de Pound, interés por la poesía de Auden (un interés que incrementaría mucho al conocer más profundamente la obra crítica de éste) y franca admiración por la de Eliot:

Creo que fue Ezra Pound, entre los poetas modernos, el primero en resucitar ese desusado artilugio de los trovadores; Altaforte, un monólogo dramático puesto en boca de Bertan de Born, suena a falso Robert Browning y convence poco. Auden también tiene una, en The Sea and the Mirror. En cuanto a valor estético, lo mejor que la sextina ha dado de sí en nuestra época está en la maravillosa y libre estilización a que la sometió T.S. Eliot en la parte segunda de The Dry Salvages (Gil de Biedma, 1994: 282).

Por último (y concluimos aquí sólo en vista de las autolimitaciones que nos hemos fijado al abordar el tema de la importancia de Auden en la obra de Gil de Biedma), el poeta inglés también ostenta la doble particularidad de ser el único autor nombrado por el poeta barcelonés en el título de un poema y el único autor foráneo

traducido en verso – nos referimos, claro está, a “Auden’s ‘at last the secret is out’”, un texto que Gil de Biedma calificaría, como buen eliotista, de *finger exercise*. Esta traducción libre, de la cual nos ocuparemos más extensamente en el último apartado de este trabajo, constituye un homenaje muy logrado a un poeta cuya influencia en la obra gilbiedmana debería ser objeto de un estudio de características similares al presente, un estudio que hemos de posponer para otro momento. A nuestro juicio, la influencia de la poesía de Auden fue algo más discreta que la de su obra crítica, una influencia que examinaremos en el capítulo siguiente, y la de ambas facetas de la obra del poeta inglés fue relativamente tardía si se le compara con la de Eliot, aunque en 1964 nuestro poeta aseguraría que *no cabe duda de que estoy en falta con un maestro a quien, en uno y otro terreno, debo muchísimo, y cuyas intimaciones me inspiran tanto respeto como confianza* (Gil de Biedma, 1994:178).

Ezra Pound

Conviene, sin embargo, al apiadarse de Pound, abstenerse de fomentar la leyenda patética que en los últimos años se ha ido creando en torno a él, como un complemento de la otra, la gloriosa de il miglior fabbro. Colonizador de remotos emporios poéticos, compañero, mentor y cuidador de una deslumbrante pléyade de escritores.

Jaime Gil de Biedma, 1994: 300

Una figura tan estrechamente ligada a Eliot como fue Ezra Pound, tampoco podía dejar de despertar el interés de Gil de Biedma quien, como hemos visto, le dedicó uno de sus más interesantes ensayos acerca del canon inglés, “Imagen postrera de Ezra Pound”, un texto que hemos citado extensamente en los primeros capítulos de este trabajo para reflexionar sobre lo que Castellet llamó la *inteligencia práctica* del barcelonés y su rechazo de la *insensatez* de la bohemia. A nuestro juicio, la influencia directa del poeta de los *Cantos* en la obra de nuestro poeta es prácticamente inexistente y se limita casi enteramente a reflexionar sobre su figura y

las ideas peregrinas que sostenía, y no tanto sobre una obra poética que el poeta barcelonés apenas cita y por la que no parecía sentir un gran aprecio.²¹³ El interés del ya citado ensayo reside en su intensa argumentación acerca de la figura polémica de Pound, una argumentación que el poeta barcelonés construye en torno al discurso eliotiano de la sensatez, y que parece confirmar la afirmación ya citada del diario de nuestro poeta en la que decía necesitar ideas contrarias a las suyas para ponerse a pensar. La raíz de su visión de Pound es la disconformidad, ya que el interés principal del autor de los *Cantos* residía en el mito del maldito y su relevancia respecto a la obra de Eliot, pero Gil de Biedma nunca demostró demasiado interés por la obra del autor de *Cathay* ni un conocimiento especialmente profundo de esa obra tan difícil e irregular, y la leyenda literaria de Pound, transformado en el anciano maltratado por su patria inculta, proviene de una lectura que el autor de *El pie de la letra* rechazó y deconstruyó con gracia y convicción. A nuestro juicio, si no fuera por la resonancia literaria de su figura y su asociación con el poeta de *La Tierra Baldía*, seguramente Gil de Biedma ni se habría tomado la molestia de reflexionar en público sobre un individuo que claramente le irritaba pese a reconocer su sensibilidad literaria y una capacidad de síntesis crítica que ya admiraba en su colega Eliot:

La insensatez, la petulancia y la falta de sentido del humor fueron los peores defectos de Pound, sólo en parte redimidos por su aguda intuición literaria, su inmediata sensibilidad a lo que hay de contemporáneo y vivo en las literaturas del pasado, su clara conciencia de la necesaria síntesis entre modernidad y tradición y su infalible instinto de la clase de poesía que el mundo de la primera posguerra postulaba. Su importancia como crítico reside sobre todo en su importancia como

²¹³ En una entrevista de 1971, nuestro poeta declararía que Ezra Pound *es un cretino. Me parece un cretino con un oído maravilloso [...]el único tema de la poesía de Pound es la experiencia de escribir poesía. Es un tema poco interesante* (Campbell, 1971: 251).

preceptista y director de algunas de las más escrupulosas conciencias literarias de la época (Gil de Biedma, 1994: 301-302).

A Pound, *il miglior fabbro* del poeta de *La Tierra Baldía*, Gil de Biedma le dedica una atención muy por encima de su valoración como poeta, una atención debida precisamente a su condición de mentor literario, colaborador y editor de su admirado Eliot. Evidentemente, había una enorme curiosidad debida al intenso eliotismo del poeta barcelonés por conocer el porqué de la importancia de Pound en una de las obras cumbres de la obra de Eliot, y una necesidad imperiosa de explicarse su propio rechazo de la obra y la figura de una de las máximas estrellas de la constelación eliotiana. Si nuestro poeta había confirmado con placer su sintonía literaria con el poeta de Saint Louis al leer a Wordsworth o Donne, la impaciencia que le producía el poeta de los *Cantos* necesitaba una explicación y, en este sentido, leería los poemas de Pound a través de los de Eliot, como si fuera, más que poeta, un agitador cultural, un redactor de manifiestos estéticos:

En cuanto a las piezas incluidas en Personae, el volumen de Collected Shorter Poems, a veces me ocurre leer alguna de ellas como si propiamente no fuesen poemas, sino modelos para los poemas que los poetas, a juicio de Pound, debían escribir en aquel momento (Gil de Biedma, 1994: 302-303).

El poeta barcelonés intentaría hablar con ecuanimidad de *las aptitudes y las limitaciones* de Pound aunque, evidentemente, su homofobia y su fascismo militante había de despertar escasa simpatía en Gil de Biedma:

Pound, acaso a pesar suyo, fue toda su vida algo más que un insensato, que un petulante y que un consumado artífice poético. Sus odiosas declamaciones antijudías, sus aburridas preocupaciones de arbitrista económico y su estridente fascismo tienen en último término origen en

un sentimiento noble y común, y no únicamente en la satisfacción de ese prurito doctrinario que tan a menudo atosiga a los escritores. La añoranza de una patria perdida (Gil de Biedma, 1994: 304-305).

Nos resulta difícil imaginar que nuestro poeta hubiera hecho tamaño esfuerzo de generosidad por mitigar el antisemitismo, el fascismo y la homofobia de un sujeto que no contara con tanta estima poética y personal por parte de Eliot. Pese a sus muchas reticencias personales hacia la obra de Pound, la estrecha vinculación de éste con la poesía eliotiana y su aportación a la evolución poética del poeta de *La Tierra Baldía* inclinaban a Gil de Biedma a reivindicar la importancia crítica de Pound sin olvidar su leyenda perniciosa, movido por un afán de justicia literaria de procedencia fuertemente eliotiana:

Quedémonos únicamente con su primera leyenda, que es justo reflejo de una realidad: la de su intervención decisiva en la liquidación de la herencia literaria decimonónica -liquidación hasta cierto punto, claro está: lo que la poesía de Pound debe a Robert Browning o a los simbolistas franceses es buena prueba de ello-y la de su decisiva influencia en la poesía de lengua inglesa y en la vinculación activa del movimiento literario norteamericano al de la Europa de los treinta primeros años de este siglo (Gil de Biedma, 1994: 300).

Las referencias por parte de nuestro poeta al *infalible instinto para la buena poesía* de Pound y su decisiva influencia en la poesía de lengua inglesa se deben a la colaboración de éste con Eliot, una colaboración que aunque no se reconozca explícitamente en cada alusión al poeta norteamericano, informa la valoración gilbiedmana del autor de los *Cantos*. Además, en su valoración de la poesía de Pound, Gil de Biedma tampoco quería dejar de mostrar una cierta generosidad hacia esta máxima figura eliotiana, y procuraba resaltar las cualidades formales de sus poemas, cualidades muy afines a las que conocía de la poesía de Eliot, algunas de las cuales (las citas y alusiones a otras obras) también caracterizaban sus propios versos:

La supresión de toda ilación argumental o discursiva, el uso deliberado de citas y alusiones y el relampagueo de imágenes aparentemente inconexas no estorban el goce pleno de otros poemas y escritos según esa misma técnica, ilustre desde hace ya muchos años y familiar a cualquier lector medio de buena poesía (Gil de Biedma, 1994: 302).

Sin embargo, y pese a reconocer la maestría formal y la erudición poética de la obra de Pound, Gil de Biedma hubo de reconocer la insatisfacción que le producía:

Quizás, a pesar de sus altísimos dones poéticos, Pound no alcanzó a ser un gran poeta. Uno admira su vital e inventivo sentido de la lengua, la finura maravillosa de su oído y, pasada la primera excitación, se siente vagamente frustrado (Gil de Biedma, 1994: 302).

Tras confesar la frustración que le produce la lectura de la poesía de Pound, (y esa frustración sólo la puede sentir quien se ha hecho muchas expectativas, como el gran eliotista que fue Gil de Biedma), nuestro poeta ofrece una confesión sumamente eliotiana de su incapacidad lectora y su limitación personal para comprender una obra ajena, expresada con un afán de justicia y de autocrítica rayana en la modestia exagerada del poeta de los *Cuatro Cuartetos*:

Nunca he sido capaz de leer la totalidad de los Cantos y, acaso por ello, de esa dantesca tentativa por uncir con amore en un volumen su mitología de la cultura y su peculiar interpretación económica de la historia, guardo un recuerdo convenientemente injusto (Gil de Biedma, 1994: 302).

Así, pese a los elogios parciales de la obra poética de Pound (*su prosodia es siempre de primer orden, la retórica casi siempre magnífica*), nuestro poeta insiste en los excesos enciclopédicos que conllevaban la erudición del autor de los *Cantos*, señalando que *bajo el impecable desenfado verbal adivinamos algo de irreal y frígido* (Gil de Biedma, 1994: 304). A juicio del poeta barcelonés, esa *extraordinaria*

competencia como connoisseur de poemas, constituía tal vez su mayor defecto como poeta ya que su *apasionada excitación poética* le impedía aplicar a su propia obra la coherencia que era capaz de imprimir a las obras ajenas, y su insensatez (un reproche que Gil de Biedma formula dos veces en el citado ensayo) y su inmadurez (nuestro poeta definiría esa faceta de la poesía de Pound como *un rasgo fundamental de su carácter, concomitante de su insensatez, de su vitalidad, de su dilatada juvenilidad*) explicaban su mayor limitación poética, una limitación que el autor de *El pie de la letra* expone con un guiño eliotiano de indudable simbolismo:

Porque Pound fue casi siempre incapaz de expresar poéticamente otra emoción que la emoción poética, y esa fue su mayor limitación, la que le impidió ser algo más que il miglior fabbro (Gil de Biedma, 1994: 304).

En definitiva, creemos que la valoración gilbiedmana del canon inglés, fue profundamente eliotiana en su procedencia y en sus conclusiones. En cuanto al problema de las creencias en materia poética que hemos abordado en la primera parte de este estudio, la condición de apólogo mussoliniano de Pound hubo de pesar mucho en su lectura de la obra del autor norteamericano, presentando un dilema ideológico muy distinto al que suponía la obra de Eliot, caracterizada no por un *estridente fascismo* sino por una religiosidad profunda que le impulsaba a introducir sus inquietudes espirituales en sus poemas y a desarrollar un cierto tono didáctico en el fondo de su obra crítica. Sin embargo, lo que salva a Eliot como artista es la duda, a diferencia de Pound quien no albergaba la más mínima duda acerca de nada. Ese fanatismo de Pound, la degeneración final de su *apasionada excitación poética*, le llevarían a lo que nuestro poeta denominó el *caótico desorden de los Pisan Cantos* (de nuevo, una censura marcadamente eliotiana), un desorden que no era sino *indicio del derrumbamiento de la conciencia del poeta* (Gil de Biedma, 1994: 304).

Para concluir, a nuestro juicio, la visión gilbiedmana del canon inglés se debe en gran medida a su asimilación del *esquema apreciativo* de Eliot. Las principales referencias que hemos expuesto aquí son también las que mayor vinculación tienen con el eliotismo del poeta barcelonés, desde los románticos ingleses a contemporáneos del autor angloamericano como Auden y Pound. Sin embargo, el poeta de *Moralidades* tenía una familiaridad con la tradición anglosajona que iba mucho más allá de las lecturas que hemos analizado en este capítulo, y a través de sus ensayos, su diario de 1956 y diversas entrevistas publicadas en vida del poeta, hemos podido conocer su interés por poetas como Thomas Gray (en su estudio de la poesía de Guillén, nuestro poeta se refería, al igual que en su traducción eliotiana de 1955, a la hermosísima “Elegy Written on a Country Churchyard” de Thomas Gray)²¹⁴ o Keats (de quien citaría la famosa sentencia *Beauty is truth*, también analizada por Eliot en su *Función de la poesía y función de la crítica*). En el diario de 1956, hay asimismo referencias a novelistas ingleses como Somerset Maugham, Henry Fielding (cuyo *Joseph Andrews* cita como *lectura ligera* durante su temporada de convalecencia en Nava de la Asunción), o a títulos claves de la literatura norteamericana como *El Gran Gatsby* de Scott Fitzgerald o los *Collected Poems* de E.E. Cummings, ambos leídos en 1957 (Mangini, 1979: 207). También tenemos referencias de sus lecturas de *Lolita* de Nabokov y las *True Confessions of George Barker* (Mangini, 1979: 209), de la poesía de Gerard Manley Hopkins (a quien elogia en su diario de 1956) y, por último, algunos de los poetas del grupo de Oxford de los años treinta, como Christopher Isherwood (cuyo *Adiós a Berlín* sería traducido por nuestro poeta en 1967), Louis MacNeice (de quien hablaría en su conferencia-recital de 1988 en la Residencia de Estudiantes de Madrid, en conexión con su poema “Contra Jaime Gil de Biedma”, como veremos en la última parte de este estudio) y

²¹⁴ Nuestro poeta se equivoca ligeramente en el título, pues el famoso poema de 1751 se titula “Elegy

Stephen Spender, cuyo *World within World*, leído en 1953 en Oxford, le proporcionaría algunas de las claves de su mitología particular acerca de la literatura inglesa en general, y del mundo literario de Eliot en particular.²¹⁵

written in a Country Church-Yard".

²¹⁵ Spender fue, asimismo, autor de un conocido estudio de la obra de Eliot que nuestro poeta debía conocer dado su interés por ambos autores, aunque no hemos encontrado ninguna referencia a dicha obra por parte de Gil de Biedma. Véase Spender, 1975

CAPÍTULO 10

GIL DE BIEDMA Y LA CRÍTICA ANGLOAMERICANA

me han influido otros críticos que no se preocupan tanto por la estilística como por lo que hace o pretende hacer, o bien reparan en si valía la pena expresar en este 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 Matthew Arnold.

Jaime Gil de Biedma, en Campbell, 1971: 146

Como se puede apreciar en las declaraciones de la cita, la deuda expresa de Gil de Biedma con el *corpus de la crítica poética inglesa* era fundamental y, como sabemos, y él mismo se encargó de señalar, no se limitaba en absoluto de forma exclusiva a Eliot, aunque, junto a Auden, es el nombre propio del canon inglés que más se prodiga en los textos críticos de nuestro poeta. De acuerdo con la simpatía esencial que el autor de *El pie de la letra* le profesaba a la *sensatez* de la burguesía intelectual inglesa, la impronta de la tradición crítica angloamericana en la obra de Gil de Biedma englobaría la preceptiva inglesa más tradicional (sobre todo en cuanto a algunos de sus exponentes más vetustos y tan poco de moda como Coleridge y Wordsworth), la corriente de la llamada *New Criticism* (Yvor Winter, I.A. Richards y, sobre todo, William Empson)²¹⁶ u otros críticos afines como Edmund Wilson, Herbert Read y, quizá el crítico angloamericano cuya obra más se asociaría con Gil de Biedma, Robert Langbaum, autor de un libro emblemático titulado *La poesía de la experiencia* que fue considerado por el poeta barcelonés como nada menos que *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).

Queda claro, pues, que sus lecturas no se circunscribieron a un conocimiento superficial de la obra crítica de Eliot y Auden, sino que demostraron una notable familiaridad tanto con la *Gran Tradición* (por apropiarnos del título del conocido estudio de F.R. Leavis) como con las teorías contemporáneas que se desarrollaban en el mundo anglófono. En el caso de Empson y Langbaum, Gil de Biedma dejó un amplio testimonio del interés que le suscitaba la obra de ambos, y, a su vez, la fecundidad que él percibía en el pensamiento de los dos críticos angloamericanos se dejaría traslucir en su propia obra crítica. Una de las manifestaciones más interesantes de la influencia de estos teóricos angloamericanos en las reflexiones críticas del poeta de *Las personas del verbo*, y uno de los aspectos más singulares de su anglofilia literaria se aprecia en la manera en que instintivamente relaciona su pensamiento literario de signo inglés con la tradición española, como si operara siempre desde un doble barómetro crítico y poético, tan inglés como español, y no desde una dialéctica antagónica entre las dos culturas. A lo largo de su labor crítica, Gil de Biedma nunca concebiría la literatura inglesa como algo radicalmente ajeno a la española, sino que veía ambas tradiciones como partes de una tradición europea más amplia y, en este sentido, tendía a enlazar y relacionar las dos culturas constantemente, fiel a una concepción proteica de la literatura que había asimilado en gran medida de la obra crítica del autor de *Función de la poesía y función de la crítica*.

A nuestro juicio, su relación con la crítica angloamericana, como con el canon literario de esa tradición, fue en gran medida consecuencia de su lectura y su

²¹⁶ Según Armisén, *Junto a la referencia de Langbaum, tantas veces citado por la crítica, el libro de Empson es quizá el libro teórico más veces mentado por el poeta en sus entrevistas* (Armisén, 1996:115).

profunda asimilación de la obra de Eliot, y éste a su vez fue el mediador habitual entre el poeta barcelonés y la crítica literaria del mundo anglófono. El propio autor de *El pie de la letra* insistiría en la enorme importancia que le concedía a los juicios literarios del poeta de *La Tierra Baldía*, y aseguraría en su prólogo a *Función de la poesía y función de la crítica que el esquema apreciativo de todo lector actual de poesía inglesa es, en gran medida, obra suya* (Gil de Biedma, 1999: 10). Así, pues, creemos que la relación de Gil de Biedma con la crítica angloamericana debería examinarse desde la óptica de su profundo eliotismo, siendo los textos críticos del escritor angloamericano la fuente habitual de su visión de estos críticos y siendo muy frecuente que el poeta barcelonés asumiera como propia la visión eliotiana acerca de la preceptiva tradicional inglesa. Si la obra crítica del poeta barcelonés no se entiende sin su lectura de los textos teórico-críticos del autor angloamericano, asimismo creemos que su visión de la tradición crítica angloamericana tampoco resulta plenamente comprensible si no es desde la mediación valorativa del poeta de los *Cuatro Cuartetos*.

Así pues, empezando por la incipiente crítica de los isabelinos y la Ilustración (dos épocas respecto a las cuales la visión gilbiedmana muestra una clara deuda con los textos de Eliot, citando a figuras como Jonson o Dryden con *un esquema apreciativo* claramente eliotiano), pasando por los románticos ingleses (entre los cuales nuestro poeta demuestra bastante más conocimiento independiente y criterio personal, aunque las referencias principales y los valores esenciales siguen la estela del poeta angloamericano) hasta llegar a la obra crítica de los poetas treintinos, la *Nueva Crítica* de Empson o los estudios influyentes de teóricos como Edmund Wilson o Robert Langbaum, procederemos a examinar de forma cronológica la visión que nuestro poeta ofreció de la tradición crítica angloamericana, un análisis que realizamos con la convicción ya formulada de que esta visión procede en primer

término de su lectura y su asimilación de obra crítica de Eliot, que es, en definitiva, donde reside nuestro interés principal en este estudio. Por otra parte, aunque hemos querido dedicar nuestra atención de forma independiente a la visión gilbiedmana del canon inglés, analizada en el capítulo anterior, y su relación con aquella tradición crítica, forzosamente se han de solapar muchos nombres propios y no pocas ideas, algo que se debe al especial interés de nuestro poeta por aquellos escritores que, como él, ejercían de poetas y críticos.

Los isabelinos y sus sucesores

Por lo que hace a los siglos XVI a XIX, los ingleses son acaso quienes salen peor parados: Sir Philip Sidney, Ben Jonson, Dryden, Wordsworth, Arnold, Browning y Hopkins, todos ellos grandes críticos además de grandes poetas, brillan por su ausencia. De Coleridge, uno de los hombres que más profundamente han meditado acerca de la poesía, se citan exactamente diez líneas.

Jaime Gil de Biedma, 1994: 33

La atención prestada por Gil de Biedma a la tradición crítica prerromántica es indudablemente escasa, aunque las pocas declaraciones suyas acerca de figuras isabelinas como el poeta Sir Philip Sidney y el dramaturgo Ben Jonson, o el poeta y ensayista John Dryden, principal exponente de la preceptiva inglesa de la Ilustración, revelan una clara procedencia eliotiana. Tras declararlos *grandes críticos además de grandes poetas* en su ensayo de 1957, “De artes poéticas”, no los vuelve a citar a lo largo de su obra crítica, con la excepción de una referencia (en el ensayo titulado “La imitación como mediación, o de mi Edad Media”) al empleo de la sextina por parte de Sidney, sugiriendo que su juicio acerca de su grandeza como poetas y críticos provenía por completo de su lectura reciente de *Función de la poesía y función de la crítica*. En dicho libro, Eliot había dedicado el primer ensayo, “Apología de la

condesa de Pembroke”²¹⁷ al pensamiento literario isabelino, afirmando en primer término que *La crítica literaria del periodo isabelino no es demasiado copiosa* (Eliot, 1999: 67). El poeta angloamericano reconocería la justicia de las censuras de Sidney al teatro de su época, y se anticiparía a contestar a los reproches que se pudieran formular hacia esa crítica del teatro isabelino (*El ensayo de Sidney al cual pertenecen los pasajes que ridiculizan el teatro de su tiempo debió de escribirse en fecha tan temprana como 1580, y en todo caso antes de que aparecieran las grandes obras de la época*), para finalmente valorar la importancia de la postura crítica de Sidney en relación con la de Ben Jonson, *el mejor crítico de la época*, una valoración que poco tiempo después haría suya su traductor barcelonés, así como la visión acerca de la tradición expuesta por Jonson:

Sir Philip Sidney, con todo el peso de la preceptiva italiana sobre él, y sin conocer a Aristóteles tan profundamente como a los autores latinos e italianos, exageró un poco; pero en principio tenía razón, y su severidad para con el teatro de su tiempo estaba justificada. Un crítico mejor que Sidney, el mejor crítico de la época, Ben Jonson, dice sabiamente:

“No conozco cosa que más enseñe en materia de letras que examinar las obras de los antiguos y no descansar en su sola autoridad ni admitirlo todo bajo palabra, siempre que se eviten los peligros de juzgar y pronunciarse contra ellos: la envidia, el resentimiento, la precipitación, el descaro y la burla grosera. Frente a todas sus observaciones tenemos nuestra propia experiencia, la cual, si la empleamos, nos proporcionará mejores medios de juicio. Ciertamente ellos abrieron las puertas y marcaron el camino: pero como guías, no como capitanes” (Eliot, 1999: 78).

Por su parte, Dryden, (aparte de constituir uno de los principales puntos de referencia acerca del concepto inglés del *wit* que hemos analizado con antelación en nuestro capítulo dedicado al paratexto gilbiedmano) es incluido entre los *grandes críticos* de la tradición inglesa debido esencialmente a la valoración eliotiana que Gil

²¹⁷ La condesa de Pembroke, aunque no lo señala Gil de Biedma, fue la hermana menor de Sir Philip Sidney, quien le dedicaría la primera versión de su *Arcadia*. A la muerte de éste en 1586, su hermana

de Biedma conocía muy bien de su traducción de *Función de la poesía y función de la crítica*, al igual que la que debía conocer de su lectura de los *Selected Essays*, recopilación de la obra ensayística del poeta angloamericano que incluía un texto suyo de 1921 titulado “John Dryden”. En dicho ensayo, tras asegurar que *Dryden is one of the tests of a catholic appreciation of Poetry*,²¹⁸ el autor de los *Cuatro Cuartetos* valoraba de la siguiente manera la influencia de la crítica de Dryden:

Wordsworth knew his work, and Keats invoked his aid. We cannot fully enjoy or rightly estimate a hundred years of English poetry unless we fully enjoy Dryden; and to enjoy Dryden means to pass beyond the limitations of the nineteenth century into a new freedom (Eliot, 1972:306).²¹⁹

Los románticos

Jaime Gil de Biedma: *¿Tú conoces la distinción de Coleridge entre imaginación y fantasía?*

se convirtió en su albacea literaria, además de destacar por sus propias traducciones de Petrarca y su condición de mecenas de la sociedad literaria isabelina.

²¹⁸ Dryden es una de las pruebas de un gusto católico en poesía. El doble sentido del vocablo “católico” en las palabras de Eliot no podía ser casual.

²¹⁹ Wordsworth conocía su obra y Keats invocaba su ayuda. No podemos valorar o disfrutar plenamente de cien años de poesía inglesa si no disfrutamos de Dryden; y disfrutar de Dryden significa pasar de las limitaciones del siglo diecinueve hacia una nueva libertad.

Carlos Barral: *No, pero me parece filológicamente peligrosa.*²²⁰

Jaime Gil de Biedma: *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.*

Jaime Gil de Biedma, 1994: 221

La distinción que Coleridge trazó entre la imaginación y la fantasía y que Gil de Biedma formuló en el coloquio literario reproducido en *El pie de la letra* como “Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras ociosidades”, dejando bien claro que a Eliot no le había convencido (*a Eliot tampoco le gustaba*, nuestro poeta aseguraría a continuación), ya había ocupado la atención del poeta angloamericano en su *Función de la poesía y función de la crítica*. En el ensayo titulado “La época de Dryden”, el poeta angloamericano contrasta las ideas de Coleridge acerca de la imaginación y la fantasía con las de Dryden, para concluir que *el análisis de Coleridge me parece menos convincente que el de Dryden y la distinción que establece demasiado simplista* (Eliot, 1999: 91). Las objeciones de Eliot, sin embargo se centran en la naturaleza subjetiva de la distinción propuesta por Coleridge (*la distinción es expresamente una distinción de valor: el término “fantasía” parece empleado peyorativamente para aplicarlo al tipo de poesía inteligente que a uno no le gusta*), mientras que a Gil de Biedma, que aquí se aparta radicalmente del autor de los ejercicios espirituales que eran los *Cuatro Cuartetos*, la distinción le sugiere una interpretación erótica:

Hay algo en esa 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

²²⁰ La respuesta de Barral parece indicar que no habría leído la traducción eliotiana que le encargó a su

conocer amorosamente, que es lo que la imaginación intenta. No te digo que esté de acuerdo con esa distinción en materia literaria, pero sí en materia erótica (Gil de Biedma. 1994: 221).

Las lecturas de Gil de Biedma acerca del romanticismo inglés y su concomitante tradición crítica eran, quizás, las más amplias con la excepción de las que dedicó a los poetas del grupo de Oxford de los años treinta (Auden, Spender, MacNeice) y, por supuesto, de sus lecturas de Eliot. Aunque creemos que la influencia de éste fue decisiva en la evolución del *esquema apreciativo* del poeta barcelonés, también conviene señalar que, al ser mayores sus conocimientos y más independientes sus lecturas en el ámbito del romanticismo inglés, sus criterios acerca de esa tradición crítica y poética no siempre coincidían sistemáticamente con los de su maestro angloamericano, como hemos visto en el caso de la poesía de Byron. Sus reflexiones sobre el papel del romanticismo en la creación de la modernidad poética fueron mucho más profundas y autónomas que las que hemos visto acerca de sus predecesores isabelinos, y su interés por esta cuestión le impulsaría a leer con tanta fruición las obras críticas de teóricos como Morse Peckham²²¹ (en su último ensayo sobre la obra de Cernuda, “Como en sí mismo, en fin”, nuestro poeta hablaría de *los espléndidos ensayos de Morse Peckham sobre el Romanticismo*) o Robert Langbaum, interesados ambos en descifrar las razones de la revolución poética que medió entre la mente romántica y la moderna.

La familiaridad de nuestro poeta con los conceptos críticos del romanticismo inglés se evidencia de nuevo en su ensayo titulado “Juan Gil-Albert, entre la meditación y el homenaje”²²² cuando, tras declarar su recién descubierto entusiasmo por la obra del escritor de Alcoy, el poeta de *Moralidades* explica así su

amigo.

²²¹ Autor de un estudio titulado *The triumph of Romanticism* que nuestro poeta leyó en 1973 (Mangini, 1979: 220).

identificación personal con dicha obra: *Como buen converso he dramatizado el caso, he incurrido en lo que los ingleses llaman la falacia patética* (Gil de Biedma, 1994: 307).²²³ Sobre todo en sus reflexiones sobre la poesía de Cernuda, quizás consciente de la notable asimilación cernudiana de la tradición inglesa, Gil de Biedma recurre con frecuencia a la preceptiva romántica de Inglaterra para explicar la obra del poeta sevillano (autor a su vez de un estudio titulado *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*) con la que tantas cosas tenía en común su propia obra poética. Así, el *Historial de un libro* y *La realidad y el deseo* merecen un juicio totalmente enraizado en la más profunda tradición crítica del romanticismo inglés:

El tema de esas páginas es sustancialmente el mismo del Prelude de Wordsworth: the growth of a poet's mind, desde su primera juventud hasta la fecha de la tercera edición de La realidad y el deseo. [...] La realidad y el deseo es una íntima reflexión sobre la existencia moral e intelectual de Luis Cernuda y, en segunda instancia, una meditación sobre la vida -a criticism on life, dicho con palabras de Arnold (Gil de Biedma, 1994: 65).

Las referencias al magisterio poético y crítico de William Wordsworth eran muy frecuentes en la obra ensayística del poeta barcelonés. En el prólogo de *Función de la poesía y función de la crítica*, nuestro poeta había evocado la famosa definición de la poesía ofrecida por el poeta inglés (*La poesía nace de la emoción recordada en tranquilidad*), pero no se detiene en esa frase lapidaria, conocida por cualquier escolar inglés, sino que procede a analizar el resto de esa definición mil veces citada: *La emoción es contemplada hasta que, por una especie de reacción, la tranquilidad*

²²² Un texto que contiene la siguiente la siguiente evocación de procedencia notablemente eliotiana: *En algún lugar del jardín, las voces y las risas que él escucha son ahora, de sus sobrinos, y hasta la luz del aire libre queda transida de fugacidad* (Gil de Biedma, 1994: 314).

²²³ El término *la falacia patética* fue acuñado por Ruskin ("Of the Pathetic Fallacy", 1856) para designar la tendencia de muchos escritores a atribuirle emociones humanas a la naturaleza y es una nota característica en la obra de poetas como Gray o Wordsworth.

*desparece poco a poco y una emoción emparentada*²²⁴ *con la que era antes objeto de contemplación se produce de modo gradual y llega a existir verdaderamente en la mente* (Gil de Biedma, 1999: 21). La definición de Wordsworth es contrastada por nuestro poeta con otra de Tolstói, una definición ésta última que no le satisfacía demasiado, concluyendo que *El análisis de Wordsworth es mucho más fino que el de Tolstói* (Gil de Biedma: 1994: 21). En este prólogo de 1955, el poeta catalán también se haría eco de la valoración eliotiana de Wordsworth,²²⁵ asignándole una importancia capital en su propia teoría de la expresión poética:

Wordsworth que fue el primer teórico de la comunicación, se daba perfecta cuenta del carácter especialísimo de las emociones originadoras de poemas (Gil de Biedma, 1999: 21).

Precisamente, en este elogio al autor del *Preface to Lyrical Ballads*, a quien en el prólogo de su traducción de *Función de la poesía y función de la crítica* había llamado el *primer teórico de la comunicación*, haciéndose eco del juicio de Eliot expresado en ese mismo libro,²²⁶ aunque en la versión publicada en 1980 el elogio al poeta inglés se había suavizado algo y era tan sólo *uno de los primeros en adelantar la idea de que la poesía es comunicación* (Gil de Biedma, 1994: 24). En el ya citado coloquio con Carlos Barral, Juan Marsé y Beatriz de Moura, tras cuestionar la realidad de romanticismo español en comparación con el inglés (*En este país, hay poco romanticismo de verdad, pero en Inglaterra, donde hay mucho y muy bueno...*), nuestro poeta insiste en apoyar su tesis en un poema de Wordsworth, también citado

²²⁴ Gil de Biedma insiste en subrayar esta palabra, quizás para insistir en el carácter sucedáneo de esa emoción poética.

²²⁵ En la "Conclusión" de su *Función de la poesía y función de la crítica*, Eliot había reivindicado la tesis de Wordsworth: *Dudo que la experiencia recién apuntada sea origen de la más profunda poesía, o siquiera de la mejor en la obra de un autor* (Eliot, 1999: 185).

²²⁶ En su ensayo titulado "Matthew Arnold" que forma parte de *Función de la poesía y función de la crítica*, Eliot se refiere a Wordsworth en términos muy parecidos: *la grandeza de Wordsworth [...] se trata, en definitiva, de una teoría de la comunicación, como toda teoría del poeta como maestro, guía o sacerdote, tiene forzosamente que ser* (Eliot, 1999: 154).

con aprobación por el autor de los *Cuatro Cuartetos* como muestra de la grandeza del poeta inglés, asegurando que *la revolución que Wordsworth llevó a cabo tenía en verdad trascendencia y Wordsworth es una parte esencial de nuestra literatura* (Eliot, 1999: 123-124). Dicho poema, “*Resolution and Independence*”, posee, a juicio del poeta barcelonés, una visión absolutamente moderna y, digamos, gilbiedmana, de la distancia entre la persona real del poeta y el personaje poético.

basta comparar el relato que hace Wordsworth en su diario del incidente que dio lugar a Resolution and Independence 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 (Gil de Biedma, 1994: 226).

En resumen, la visión que Gil de Biedma se formó acerca de la tradición crítica del romanticismo inglés tuvo su origen en su lectura de *Función de la poesía y función de la crítica*, y el *esquema apreciativo* de Eliot en cuanto a poetas y críticos románticos como Coleridge y Wordsworth había de ejercer una notable influencia en el del poeta barcelonés. Sin embargo, como veremos más adelante al hablar de las ideas de Robert Langbaum, el interés de nuestro poeta por la tradición crítica del romanticismo inglés no se limitaba a su asimilación de las teorías de Eliot, o a un conocimiento rudimentario de los textos recomendados por el poeta angloamericano, sino que se debía a una amplia serie de lecturas propias que se plasmó en una visión personal de una tradición crítica cuyos mayores exponentes le ofrecían algunos de los primeros indicios de la distancia irónica que perseguiría en su propia poesía.

El siglo veinte

En el siglo XX [...] los ingleses y los norteamericanos siguen en desgracia; de todo un movimiento poético y crítico que es uno de los más ricos e interesantes de los últimos cincuenta años, sólo aparecen T.S. Eliot y Carl Sandburg

Jaime Gil de Biedma, 1994: 33

Antes de referirnos a algunos de los nombres propios más importantes en la visión gilbiedmana de la tradición crítica angloamericana del siglo veinte, nos parece conveniente señalar una tendencia cuando menos llamativa en esa visión que es su conservadurismo consciente, un conservadurismo marcado por un cierto prurito anti-intelectual y anti-académico que hemos señalado en la primera parte de nuestro estudio. Gil de Biedma, como su admirado Eliot,²²⁷ no era muy amigo de las nuevas tendencias críticas o de la metateoría, y sus gustos en crítica literaria se caracterizaban por la preceptiva anglosajona más tradicional. No cabe duda de que, en el caso de un intelectual español de los años setenta, una preferencia por la obra crítica de Coleridge frente a la de Barthes resultaba cuando menos algo *quaint*, por decirlo con un vocablo inglés muy del gusto de nuestro poeta, una prueba más de su afición a *épater la bohemia* con sus aires de dandi anglófilo ligeramente decadente. En este sentido, su adhesión a la tradición crítica anglosajona era realmente muy aconsejable dada la profunda desconfianza hacia la teorización que siempre ha existido en el mundo académico inglés donde las teorías estructuralistas sólo empezaron a tener cierta repercusión a partir de la década de los sesenta, al igual que la crítica marxista defendida por un crítico tan importante como Raymond Williams.

²²⁷ En la Introducción a su *Función de la poesía y función de la crítica*, Eliot aseguraba que *No he llevado a cabo esta sumaria revisión de los progresos de la crítica para terminar asociándome con alguna tendencia crítica moderna, y menos que ninguna con la sociológica* (Eliot, 1999:56). Pese a su insistencia algo *snob* en su falta de interés por la crítica sociológica, en el mismo texto era capaz de incurrir en una de sus habituales contradicciones afirmando acerca de la obra de Wordsworth y Coleridge que *Todo cambio radical en las formas poéticas es síntoma de cambios mucho más profundos en la sociedad y el individuo* (Eliot, 1999, 110).

Con anterioridad, en los años cuarenta había aparecido el concepto de la *Nueva Crítica*, tras la publicación en 1941 de *The New Criticism* de John Crowe Ransom, un libro que recogía diversas tendencias y las obras de varios críticos, entre ellos I.A. Richards, William Empson, Yvor Winters y el propio T.S. Eliot. Aunque la obra de estos críticos es tan distinta entre sí que resulta imposible generalizar acerca de los objetivos comunes de la llamada *Nueva Crítica*, todos a su modo contribuyeron a cuestionar los viejos conceptos de la historia literaria y su dependencia del biografismo, y así prepararon el camino para las escuelas teóricas que les seguirían.

Edmund Wilson

Como crítico, Eliot ocupa hoy un lugar privilegiado e influyente, de importancia igual a su posición como poeta. Sus escritos son relativamente breves y escasos –ha publicado sólo cuatro libritos de crítica –pero probablemente ha influido en la opinión literaria del periodo posterior a la guerra más profundamente que ningún otro crítico en lengua inglesa.

Edmund Wilson, 1977: 96

Las palabras del crítico norteamericano Edmund Wilson aquí citadas pertenecen a su conocido libro de 1931, *El Castillo de Axel*, un texto que, según la cronología ofrecida por Shirley Mangini con la colaboración del propio Gil de Biedma, nuestro poeta leyó por primera vez en 1955, al igual que otro texto de Wilson, *La estación de Finlandia* (Mangini, 1979:204). *El Castillo de Axel*, un estudio de la literatura simbolista que presta una atención especial a la obra de T.S. Eliot, sería citado dos veces por el poeta barcelonés en su estudio sobre la poesía de Jorge Guillén, que, como sabemos por el diario de 1956, aunque fue publicado por primera vez en 1960, sería compuesto a lo largo del último lustro de la década de los cincuenta, cuando la recepción gilbiedmana del libro de Wilson estaba en su momento más intenso y la influencia de sus ideas acerca de la poesía eliotiana se

hacía patente en el pensamiento crítico de nuestro poeta. Es precisamente la incidencia del citado texto de Wilson sobre la lectura gilbiedmana del poeta de los *Cuatro Cuartetos* lo que nos interesa aquí, una incidencia que, a juicio de Antonio Armisén, se plasmaría en su prólogo a *Función de la poesía y función de la crítica*, realizado en el mismo año que la lectura de *El Castillo de Axel*:

las observaciones del barcelonés sobre la incidencia de la conversión de T.S. Eliot en la obra poética parecen una ampliación de las que Edmund Wilson hace al respecto en Axel's Castle. El estudio de Wilson lo lee el mismo año que escribe y publica su prólogo y traducción de Función de la poesía y función de la crítica (Armisen, 1999:149).

A nuestro juicio, la importancia del texto de Wilson en la evolución del eliotismo de Gil de Biedma no sólo se aprecia en sus ideas acerca de la importancia que la conversión de Eliot tendría para su poesía, sino que dicho texto informó de manera notable la visión gilbiedmana de la poesía y la obra crítica del poeta de *La Tierra Baldía*. Aunque en *El Castillo de Axel* el crítico norteamericano analiza las consecuencias poéticas de la adopción de la disciplina anglocatólica por parte del poeta angloamericano, conviene recordar que el libro fue publicado en 1931, es decir, cinco años antes de la aparición del primero de los *Cuatro Cuartetos*, la máxima expresión de la religiosidad eliotiana (aunque una religiosidad profundamente angustiada y caracterizada más por la necesidad de la creencia que por la propia creencia en sí) y fuente principal del eliotismo gilbiedmano. Para el poeta barcelonés, lo más significativo de la lectura de Eliot realizada por Wilson en *El Castillo de Axel* era, sin duda, su exposición entusiasta, aunque de ningún modo acrítica, de las cualidades poéticas y teóricas de la obra del poeta angloamericano, un hecho que en seguida encontraría su reflejo en el prólogo de *Función de la poesía y*

función de la crítica que nuestro poeta publicaría en 1955, el mismo año de la lectura del texto de Wilson.

A nuestro juicio, la visión de la crítica eliotiana expuesta por Gil de Biedma en el citado prólogo de 1955 es esencialmente la misma que había asimilado del libro de Wilson. Si el crítico norteamericano aseguraba que *Eliot ocupa hoy un lugar privilegiado e influyente, de importancia igual a su posición como poeta*, el poeta barcelonés coincidía al señalar que *el crítico Eliot, inglés por elección, ocupa ya un puesto semejante al de Johnson o al de Arnold* (Gil de Biedma, 1999: 10), y si el primero declaraba que *El estilo de la prosa de Eliot tiene una suerte de oportunidad distinta de la de su estilo poético: es preciso y sobrio hasta el exceso* (Wilson, 1977:96), nuestro poeta era de la misma opinión: *Eliot es un gran poeta y un gran escritor, su prosa la precisión misma* (Gil de Biedma, 1999:28). Con indicar estas similitudes de criterio, no pretendemos sugerir ningún tipo de mimetismo por parte del autor de *El pie de la letra*, pero sí apuntar que, al igual que sucedería con sus lecturas de la obra crítica del propio Eliot, la lectura de las ideas de Wilson acerca del poeta de los *Cuatro Cuartetos* se traduciría en una profunda asimilación de las ideas del maestro por parte del joven aprendiz, un fenómeno también señalado por Wilson con respecto a la adopción eliotiana de las poéticas de Corbière y Laforgue, una teoría que asimismo sería recogida por Gil de Biedma en el prólogo de 1955. En definitiva, el autor de *El Castillo de Axel* apreciaba en la obra crítica de Eliot las mismas cualidades que despertarían la admiración de Gil de Biedma: sensatez, coherencia y un enfoque práctico que rechazaba la crítica impresionista que le había precedido:

Ha recuperado para la crítica inglesa algo de ese racionalismo mordaz que admira en el siglo dieciocho, pero con una apreciación mucho más universal de los estudios y los puntos de vista diferentes que la tolerada en el siglo dieciocho (Wilson, 1977: 97).

Naturalmente no todo eran alabanzas de la obra teórica de Eliot por parte de una mente crítica tan aguda como la de Wilson y, pese a reconocer que el cosmopolitismo y la condición angloamericana del poeta de Saint Louis habían contribuido a formar una voz crítica de enorme importancia (*Ha podido realizar con éxito lo que muy pocos escritores han logrado: la tarea sumamente delicada de enjuiciar a los escritores ingleses, irlandeses y norteamericanos en relación de unos con otros, y a los escritores en inglés en relación con los escritores del Continente*), no ocultaba cómo ese *racionalismo mordaz* de Eliot se transformaba muy fácilmente en *las frases de lacónico desdén que Eliot ha acuñado* (Wilson, 1977:97).²²⁸ Sin embargo, el juicio de Wilson sobre la obra crítica de Eliot acabó siendo favorable, gracias a las cualidades que el poeta barcelonés también valoraría en la prosa eliotiana: la lucha contra sus propias tendencias didácticas y la confesión de la naturaleza subjetiva y relativa de sus opiniones:

La intensidad real de su entusiasmo nos hace olvidar la gazmoñería de su tono; y del dogmatismo ocasional le redime su habilidad para ver más allá de sus propias ideas, la buena disposición para admitir el carácter relativo de sus conclusiones (Wilson, 1977: 103).

La atención que Wilson dedica a la poesía de Eliot se centra especialmente en la intertextualidad de los poemas del autor de *La Tierra Baldía*, una faceta de su obra que había de interesar vivamente a un poeta con una vocación intertextual tan profunda como Gil de Biedma. Así, tras señalar que *Eliot y Pound han creado una escuela poética que depende en un grado sin precedentes de citas y referencias literarias* y precisar que al poeta angloamericano *siempre le ha gustado iniciar sus poemas con citas y pasajes, a imitación de otros poetas*, Wilson se decanta muy

²²⁸ Wilson se refiere al desprecio eliotiano por las obras de Byron, Shelley y Keats (aunque Eliot también aseguraría -en una de sus habituales contradicciones -en su ensayo "Shelley y Keats" que

claramente por la poesía eliotiana frente a la de Pound con una argumentación y unas conclusiones que después serían recogidas por el autor barcelonés en sus ensayos dedicados a los dos poetas norteamericanos:

En este sentido hay un curioso contraste ente Eliot y Ezra Pound. La obra de Pound ha quedado parcialmente hundida por el peso de su erudición, en tanto que Eliot, en el plazo de diez años, ha dejado sobre la poesía inglesa una huella más inequívoca que la de ningún otro poeta en lengua inglesa [...] La gran popularidad de Eliot se explicaría por el hecho de que, pese a su método fragmentario, posee una absoluta personalidad literaria en un sentido que Pound, con toda su integridad, no posee. Aun siendo un buen poeta, Ezra Pound no se nos impone como un maestro de imaginación; más bien nos deleita como coleccionista de una miscelánea de obras de arte admirablemente elegidas (Wilson, 1977: 93).

A nuestro juicio, las conclusiones de Wilson acerca de la obra de Eliot habían de influir notablemente en la visión gilbiedmana de esa obra, y tanto la valoración de las cualidades intelectuales del poeta de Saint Louis (*T.S. Eliot ha meditado con persistencia y coherencia sobre las diferentes fases de la experiencia humana, y su afán de proporción y de orden se refleja en sus poemas*) como su percepción de la importancia del personaje poético de los versos eliotianos (*el propio Eliot es realmente un poeta dramático. Mister Prufrock y Sweeney son personajes*) encontrarían su reflejo en la obra crítica del eliotista barcelonés, notablemente en el prólogo de 1955 y en su ensayo de 1984, “Four Quartets”, en el primero de los cuales insistiría en la *personalidad coherente* de Eliot y en el segundo nos hablaría de *esa segunda voz que empezó a oír según componía los coros de The Rock, nada más asumirla poéticamente, se reconoce –es su persona pública, es Mr. Eliot* (Gil de Biedma, 1994: 359).

Keats me parece también un gran poeta); Para él, Byron es una mente turbia y sin interés”; Keats y Shelley, “ni con mucho tan grandes poetas como se supone que son” (Wilson, 1977: 97).

William Empson

No hay nada 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. Seven Types of Ambiguity, de William Empson es espléndido y me está haciendo un buen servicio.

Jaime Gil de Biedma, 1991: 38

William Empson fue un poeta y sobre todo un crítico de enorme renombre en el mundo anglófono del siglo veinte, un figurón académico cuya obra más conocida fue la que citaba con tanta aprobación nuestro poeta, *Siete tipos de ambigüedad*. Dicha obra se publicó en 1930 bajo la influencia de la *crítica práctica* de I.A. Richards, quien el año anterior había publicado *Practical Criticism: A Study in Literary Judgement*, un texto que defendía un enfoque práctico y científicista en el campo de los estudios literarios y rechazaba la teorización biográfica y la crítica impresionista imperantes por entonces. La sintonía de ese enfoque pragmático y sensato con el de Eliot (quien cultivaba a conciencia una obra menos académica pero esencialmente afín) y, por ende, con el *esquema apreciativo* de Gil de Biedma resulta ciertamente llamativa. La ambigüedad a la que se refiere el título de la obra es de naturaleza lingüística, incluyendo todo tipo de metáforas, juegos de palabra y dobles significados, y el estudio sistemático de lo que Empson denomina los *Siete tipos de ambigüedad* se centra en la obra de autores tan caros a Eliot y a Gil de Biedma como Shakespeare y John Donne, aunque también cabe destacar la presencia notable de una de sus *bêtes noires*, Shelley. El entusiasmo que Gil de Biedma expresó en su diario de 1956 por *los buenos libros de cuestiones de orden formal* y, de manera específica, por el *espléndido* libro de Empson, se haría patente de nuevo en un ensayo de 1959, “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta”, un título que asimismo

parece haberse inspirado parcialmente en las ideas encontradas en la obra crítica de Empson. En dicho ensayo, en un alarde realmente notable de su profunda asimilación de la tradición crítica angloamericana, nuestro poeta cita en el mismo párrafo no sólo al autor de *Siete tipos de ambigüedad*, sino también a Robert Langbaum y a Stephen Spender, sugiriendo la intensidad con la que fluían las ideas angloamericanas en el pensamiento literario del autor barcelonés:

“Por aquella época- dice Empson, refiriéndose al primer tercio del siglo XIX- comenzaron las dudas sobre si esta o aquella persona es ‘mentalmente adulta’, que tanto iban a preocupar desde entonces a quienes se interesan por sus amistades.” La cuestión queda así planteada casi en los mismos términos en que la plantea Robert Langbaum en The Poetry of Experience, el mejor estudio que conozco acerca de los especiales problemas que la creación poética suscita a partir de la Ilustración [...] 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. Vale la pena de citar a este propósito unas palabras de Stephen Spender escritas hace casi veinte años (Gil de Biedma, 1994: 50).

El interés de Gil de Biedma por la conocida obra de Empson y su inveterada tendencia a enlazar la cultura literaria española con la inglesa también se plasmaron de nuevo en el diario de 1956, cuando una reflexión sobre las ideas encontradas en el libro del poeta y crítico inglés le lleva a nuestro poeta a discurrir sobre la similitud entre unos versos chinos traducidos por Arthur Waley y reproducidos en el libro de Empson y la poesía de Jorge Guillén, otro ejercicio de la lectura comparada y contrastiva que explicita el espacio de simbiosis literaria hispanoinglesa en la que se movía naturalmente el poeta de *Moralidades*:

Pienso ahora en dos versos de un poema chino que cita Empson en Seven Types of Ambiguity, según la traducción de Arthur Waley:

Swiftly the years beyond recall.

*Solemn the stillness of the spring morning.*²²⁹

La idea se articula de un modo muy afín al de Guillén. Por ejemplo, en estos versos de 'Tarde mayor':

Fugaz la historia, vano el destructor.

Resplandece la tarde, tú conmigo.

Eterna al sol la brisa juvenil.

Releer el comentario de Empson.

Coincidencia. Recibo carta de Guillén, todavía en Wellesley (Gil de Biedma, 1991: 134).

Por último, en este sentido cabe señalar otro interesante apunte de Antonio Armisén acerca la asimilación gilbiedmana de la obra más conocida de Empson en la calculada ambigüedad de muchos de sus poemas, sobre todo los de temática social. Otros críticos como Carme Riera también han señalado una cierta ambivalencia en la conciencia de clase del poeta barcelonés (uno de los *señoritos de nacimiento / por mala conciencia escritores / de poesía social*, como diría nuestro poeta en “En el nombre de hoy”) como se pone de manifiesto en poemas como “Barcelona ja no és bona” y él mismo hablaría en “Aunque sea un instante” de *la indiferencia extraña de lo que ya está hecho*. Así, pues, según Armisén, la ambigüedad personal y política de muchos de los poemas de Gil de Biedma tendría una cierta inspiración teórica en lectura del libro de Empson, una lectura cuya importancia destacaría en muchas ocasiones:

Gil de Biedma, interesado conocedor del importante trabajo de Empson sobre la ambigüedad desde 1956, busca en 1958 un final para “Ampliación de

²²⁹ Velozmente los años irredimibles / Solemne la quietud de esta mañana de primavera

estudios” en el que parece tan calculada su autoinculpación como la apertura última a los lectores que la reiterada interrogación trae consigo (Armisen, 1999: 115).

Stephen Spender

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

Jaime Gil de Biedma, 1991:143-144

Las referencias aquí citadas a la sensibilidad y las actitudes sociales de la burguesía intelectual inglesa siguen adoleciendo, a nuestro juicio, de un exceso de idealización de la cultura anglófona que nuestro poeta identificaría en otro apartado de su diario de 1956 como una pose adoptada a conciencia tras su vuelta de Oxford en 1953, descrita por el poeta barcelonés como *mi regreso de Oxford empapado de la sensibilidad, el esnobismo y las maneras de la burguesía intelectual inglesa* (Gil de Biedma, 1991:124). Sin embargo, aunque ya era capaz de reconocer el esnobismo que había en esa postura, la valoración esencial de ese ideario de la burguesía intelectual inglesa seguía intacta, y la obra de Spender formaba una parte importante de ella. La referencia aquí citada al poeta inglés, autor de *World within World*²³⁰ que Gil de Biedma reconocía haber leído en Oxford en 1953 al igual que la poesía del mismo escritor inglés (Mangini, 1979: 203), es la primera de las dos que ofrecería

²³⁰ En una nota a pie de página de su traducción de *Función de la poesía y función de la crítica*, el poeta barcelonés, tras ofrecer uno de sus apuntes intertextuales acerca de la obra de Eliot, señala que *En él, como en todos los grandes poetas, hay una incesante interacción entre habla, prosa y verso. Stephen Spender cuenta en su autobiografía (World within a World, pág. 146, Hamish Hamilton Ltd, Londres, 1951) una curiosa anécdota a propósito de un verso de Prufrock (Gil de Biedma, 1999: 103). Dicha anécdota, referente a la similitud entre el habla del poeta angloamericano y unos versos muy conocidos de “La canción de amor de J. Alfred Prufrock” (¿Me haré una raya en el cabello por detrás? ¿Me atrevo a comer un melocotón?), aparece en las páginas 209-210 de la traducción española (Spender, 1993).*

nuestro poeta en su obra crítica, y ambas aluden a su prosa y no a su poesía que es la faceta más conocida del escritor inglés, sugiriendo quizás un gusto ligeramente excéntrico por parte de este discípulo de Eliot, para quien un gusto algo excéntrico era una señal inequívoca de un gusto verdadero. La segunda referencia aparece también en fecha muy temprana en un ensayo de 1959 titulado “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta”, en el cual, tras citar, como hemos visto, a Empson y a Langbaum, nuestro poeta insiste en aportar la visión de Spender (a quien *Vale la pena de citar a este propósito*) sobre la experiencia poética que tanto interesaba a este lector de Wordsworth y *La poesía de la experiencia*:

“La poesía no enuncia verdades: enuncia las condiciones dentro de las cuales es verdadero algo sentido por nosotros. Incluso mientras escribe acerca del pequeño sector de realidad que forma parte integrante de su experiencia, puede el poeta tener conciencia de otra realidad diferente, más allá de aquélla. Su problema consiste en asimilar esa verdad menor al sentido de otra verdad mayor que yace fuera de su experiencia y que acaso conozca de modo especulativo” (Gil de Biedma, 1994: 50-51).

W.H. Auden

*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.*²³¹

W.H. Auden, *Reading*

La cita reproducida arriba es la que aparece al principio de *El pie de la letra*, junto con otra cita de Lewis Carroll que ya hemos analizado en nuestro capítulo dedicado al paratexto gilbiedmano. Como veremos al examinar más detenidamente la relación de Gil de Biedma con la crítica eliotiana, esta confesión de la doble motivación de cualquier ensayo de crítica literaria por parte de un poeta la había encontrado ya nuestro poeta en los textos de Eliot, sobre todo en su *Función de la poesía y función de la crítica*, en el cual el poeta angloamericano insiste (para desesperación de su amigo el crítico I.A. Richards) en las limitaciones de su propia visión crítica de lector aficionado y en lo interesadas de sus lecturas de otros escritores. El poeta barcelonés no duda en secundar las tesis de Auden y Eliot, y en el mismo prólogo de su colección de ensayos declara que:

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 no quería hacer (Gil de Biedma, 1994: 12).

Sin embargo, nuestro poeta era muy consciente del carácter universal de esta limitación aparente, y resulta llamativo que en materia crítica recurriera con tanta frecuencia a *poetas metidos a críticos* como Cernuda, Auden o Eliot:

²³¹ Las opiniones críticas de un escritor siempre deberían ser tomadas, en gran medida, *cum grano salis*. Por lo general, son las manifestaciones de su debate consigo mismo acerca de qué debería hacer a continuación y qué debería evitar.

Por supuesto, no pretendo describirme como un singular caso de perversión profesional; las palabras de Auden que sirven de prólogo a este libro son bien explícitas. Tiene toda la razón. Incluso en el mejor de los casos 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).

Aunque seguimos creyendo que en el caso de la obra de Gil de Biedma la visión crítica hegemónica en materia de literatura inglesa es la de Eliot, la presencia y la influencia de la obra crítica de Auden son ciertamente muy destacadas. Aunque el poeta barcelonés dijo haber leído muy tarde esa obra teórica (recordemos que la obra poética ya la había empezado a leer durante su estancia en Oxford en 1953), la primera mención a su obra crítica se encuentra en *Cántico: El mundo y la poesía de Jorge Guillén*, en el cual cita con precisión el libro *Making, Knowing and Judging* de 1957. De hecho, en la cronología ofrecida en el citado estudio de Shirley Mangini, el poeta barcelonés asegura haber leído dicho libro de Auden en 1958 (Mangini, 1979: 208). Dadas las ya referidas fechas de composición de *Cántico*, habrá que concluir que, aunque la presencia de la crítica audeniana iría ganando presencia en ensayos posteriores, el autor de *El pie de la letra* ya tenía cierta familiaridad con su obra crítica a finales de los cincuenta e incluso tendía a enlazarla con la de Eliot. Así, pues, la primera referencia a Auden en la obra crítica de Gil de Biedma se produce junto a una cita de *Función de la poesía y función de la poesía* acerca de la imitación poética por parte de los jóvenes:

Lo que sucedió después debe ser un fenómeno bastante corriente; conozco, al menos, dos excelentes descripciones de él, ambas debidas a poetas anglosajones. “En esa etapa-escribe T.S. Eliot –el poema, o la poesía de un determinado poeta, invade la conciencia juvenil hasta posesionarse completamente de ella [...] El resultado es un brote de actividad poética que podemos designar como imitación, siempre que tengamos bien presente el sentido verdadero del término que empleamos (Gil de Biedma, 1994: 73).

Como se puede apreciar en esta cita del estudio sobre la poesía guilleniana, la insistencia posterior de nuestro poeta en la utilización del término “imitación” tiene una clara procedencia eliotiana. Asimismo, la excelencia de las descripciones críticas proporcionadas por los dos poetas anglosajones no sólo se reflejaría en dicho estudio, sino que ambos poetas serían citados una y otra vez en la obra crítica del poeta barcelonés. En otro artículo fechado en 1964, “Adónde el paraíso, sombra, tú que has estado?”, Gil de Biedma responde a la exigencia audeniana de que el crítico explique su concepto del paraíso, un concepto que no sería un asunto privado sino de obligada exposición pública para el crítico literario a juicio del poeta inglés:

En tanto uno se limite a escribir poesía o ficción –dice W.H. Auden-, su sueño del Edén es cosa suya, pero tan pronto se aventura a escribir crítica literaria, la honradez requiere que lo explicita a sus lectores, que estarán así en mejor condición de ponderar sus juicios (Gil de Biedma, 1994: 178).

A continuación, tras señalar el pretexto audeniano de este ensayo, el poeta barcelonés revela hasta qué punto eleva su deuda crítica con Auden y el grado de confianza que tiene en los juicios literarios de éste:

Como yo no me he limitado a escribir poemas, sino que hace tiempo me aventuré a escribir también trabajos de crítica literaria, no cabe duda que estoy en falta con un maestro a quien, en uno y otro terreno, debo muchísimo, y cuyas intimaciones me inspiran tanto respeto como confianza (Gil de Biedma, 1994: 178).

Como hemos señalado en el capítulo anterior, la influencia de la obra crítica de Auden fue clave en la lectura gilbiedmana de Shakespeare, sobre todo en cuanto a los sonetos y una obra que adquiriría una dimensión personal muy importante para el

poeta barcelonés, *La tempestad*. En el ensayo titulado “Juan Gil-Albert, entre la meditación y el homenaje”, nuestro poeta recurre varias veces a la obra crítica de Auden para comprender mejor la obra de Shakespeare y, por consiguiente, esa obra tan shakespeariana de Gil-Albert, *Valentín*. Ya hemos visto cómo Gil de Biedma señala claramente la procedencia audeniana de su visión de *La tempestad*, y sus ideas sobre los sonetos de Shakespeare también se basan en las muy sensatas tesis (así las denomina Gil de Biedma, con su valoración habitual de la sensatez) del poeta inglés que proceden de su libro *Forewords and afterwords*. El ensayo dedicado a la obra de Gil-Albert data de 1974, y la presencia de la crítica audeniana en la obra de nuestro poeta iría en aumento hasta los últimos ensayos de los años ochenta, citándolo dos veces en “La imitación como mediación, o de mi Edad Media” y, por último, en el ensayo definitivo sobre la obra de Eliot, “Four Quartets”.

Como sabemos, dicho ensayo, que fue publicado como prólogo a una traducción catalana de los *Cuatro Cuartetos*, ofrece el ejemplo más claro de la influencia de la crítica audeniana acerca de la visión gilbiedmana de quien era, según su propia definición, *el indiscutible miglior fabbro entre todos los poetas de este siglo*. El problema de la personalidad poética, la dicotomía entre la persona pública y la persona privada, y la evolución de la identidad del poeta en la poesía moderna suscitan la vinculación teórica entre la poesía de Eliot, para quien *el problema de inventarse una persona poética acorde, igual de convincente para los lectores y para él es en verdad bastante peliagudo*, y las teorías de Auden. Así, nuestro poeta insiste en apelar a las ideas del autor de *For the time being* para aclarar esta lucha interna de Eliot, asegurando que *Como ha señalado Auden, el héroe propio de la literatura moderna es la persona privada, a diferencia de lo que sucedía en la Antigüedad, en que lo era siempre la persona pública* (Gil de Biedma, 1994: 358). Las ideas de Auden que aquí cita nuestro poeta proceden de su libro *La mano del teñidor*, en el

cual el autor inglés había reflexionado sobre la cuestión de la identidad en la poesía moderna, llegando a la siguiente conclusión:

su héroe característico no es el Gran Hombre ni el rebelde romántico, ambos realizadores de hechos, sino el hombre o la mujer que, dentro de cualquier actividad, a pesar de las presiones impersonales de la sociedad actual, logra adquirir y conservar un rostro propio (Auden 1974, 103).

A nuestro juicio, la impronta de la obra crítica de Auden fue adquiriendo una importancia creciente en la obra ensayística de Gil de Biedma, y creemos que la insistencia de nuestro poeta en asegurar que leyó muy tarde esa obra crítica (pese al dato contradictorio que después ofrecería a Shirley Mangini) se debe más bien no sólo a una lectura auténtica más amplia y profunda que se produciría con el paso del tiempo, sino a su propia percepción creciente de la huella del pensamiento audeniano en su labor crítica. Aunque Auden siempre ha sido considerado como una figura muy próxima a Eliot, quien fue su primer editor en 1930 al aprobar la publicación de sus *Poems* en la editorial Faber and Faber (tras rechazar sus primeros poemas en 1927), el poeta de los *Cuatro Cuartetos* mantuvo siempre una actitud ciertamente ambigua hacia la obra de su protegido literario, considerando a menudo que éste desperdiciaba sus talentos con la excesiva politización y didacticismo de algunos de sus poemas. La visión gilbiedmana de Auden, aunque no podía ser indiferente al aval poético que le había concedido el autor de *Función y función de la crítica*, no era en absoluto de procedencia estrictamente eliotiana y si consideramos que las huellas de T.S. Eliot en la obra de Jaime Gil de Biedma son profundas, también son notables de las de W.H. Auden, y sin duda merecedoras de un estudio independiente cuyo interés señalamos pero forzosamente dejamos para otro momento.

Robert Langbaum

tenemos ante nosotros una de las modalidades típicas de la lírica moderna, la poesía de la experiencia, según denominación de Robert Langbaum.

Jaime Gil de Biedma, 1994: 291

Sobre todo, lo que nos interesa señalar en el caso particular de *La poesía de la experiencia* es cómo, por enésima vez, el interés de Gil de Biedma por un autor o crítico angloamericano se cifra en torno a su propio eliotismo. El poeta de los *Cuatro Cuartetos* es, junto a Browning, la referencia poética fundamental del libro de Langbaum, cuya introducción, titulada “El romanticismo como tradición moderna” (un título que bien podría ser un resumen del interés gilbiedmano por los románticos ingleses) se inicia con una cita del conocido ensayo de 1917, “Tradición y talento individual”:

“Rara vez se habla de tradición en textos ingleses”, se quejaba T.S. Eliot en 1917. Actualmente, debido sobre todo a la influencia de Eliot, vehemente adversario de la tendencia que denuncia, rara vez se habla de otra cosa (Langbaum, 1996: 61).

A continuación, y siguiendo la misma estela eliotiana, Langbaum indaga en las razones de la gran aceptación del término *tradición* por parte de la crítica contemporánea, llegando a unas conclusiones que coinciden plenamente con las de Eliot y que haría suyas el poeta barcelonés:

¿Por qué, cabría preguntarse, un término que antes asociábamos a la más estéril ortodoxia se reviste ahora del brillo de la novedad? Porque el término ha sido usado, con mayor frecuencia e insistencia que antes de 1917, para recordarnos que la tradición es esa cosa que no poseemos, para advertirnos de nuestra modernidad. El término nos ayuda a construir esa imagen de nosotros mismos que constituye el sentimiento moderno, una imagen de nosotros mismos como seres emancipados

hasta la desmemoria, hasta ese punto en que cada uno es libre de aprender por sí mismo que la vida, sin tradición, carece de sentido (Langbaum, 1996: 61).

Desde las primera páginas de su introducción, Langbaum recurre una y otra vez a la poesía de Eliot, refiriéndose a *la dama herida* de *La Tierra Baldía* como *el moderno equivalente eliotiano de Ofelia* y afirmando que *la incapacidad de establecer conexiones de la dama herida que Eliot retrata es un síntoma de época* (Langbaum, 1996: 62). A juicio del crítico angloamericano, esa incapacidad se debe a nuestra relación ambigua con el pasado y la tradición que nos precede, una relación que se vertebra simultáneamente en torno al rechazo de la tradición hegemónica que nos ha precedido y la asimilación de una tradición mucho más amplia y antigua, origen de la modernidad literaria y parte de ella. En este sentido, según Langbaum, *The Waste Land de Eliot y Ulysses de Joyce son al mismo tiempo más nihilistas y más deliberadamente tradicionales que cualquiera de las obras del siglo diecinueve* (Langbaum, 1996: 62-63). A nuestro modo de ver, 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, y el ideario eliotiano expuesto por Langbaum encontró un lector idóneo y especialmente receptivo en el autor de *El pie de la letra*. El discurso eliotiano del libro de Langbaum suele centrarse en unas cuestiones que después serían reformuladas por Gil de Biedma en sus propios ensayos críticos. Así, el crítico angloamericano se apoya en el famoso concepto de *la disociación de la sensibilidad* que el autor de *Función de la poesía y función de la crítica* había propuesto en su ensayo de 1921, “Los poetas metafísicos”. A juicio de Langbaum:

Los rasgos de la poesía decimonónica que el siglo veinte desaprueba brotan principalmente de una disociación entre sensibilidad y pensamiento, por usar la célebre expresión de Eliot. “En el

siglo diecisiete” afirma Eliot en su ensayo sobre los poetas metafísicos, “se produjo una disociación de la sensibilidad de la que no nos hemos recuperado” (Langbaum, 1996: 99).

Gil de Biedma, por su parte se había referido al mismo ensayo eliotiano y el mismo concepto de la *disociación de la sensibilidad* en su ensayo de 1959, “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta”, precisamente el mismo texto en el que había declarado que el libro de Langbaum era *el mejor estudio que conozco acerca de los especiales problemas que la creación poética suscita a partir de la Ilustración*, sugiriendo que en ese momento de intenso eliotismo, la lectura de *La poesía de la experiencia* se había abordado en clave del pensamiento eliotiano, aunque el poeta barcelonés no se recataba en cuestionar las tesis de su maestro angloamericano:

La disociación de la sensibilidad que, según Eliot, empieza a producirse en la poesía inglesa después de la guerra civil no es un fenómeno insular y sería equivocado cargarla en cuenta a la reacción puritana, como me parece que él insinúa.”Para Donne, un pensamiento era una experiencia: modificaba su sensibilidad.” A la vuelta de unos cuantos años esto no pudo ser así (*Gil de Biedma, 1994: 49*).

Aunque nuestro poeta cuestiona ligeramente las teorías de Eliot, no las rechaza en absoluto sino que intenta ampliarlas más allá de los confines de la literatura inglesa y la cultura puritana que se instaló en la Inglaterra de la Reforma protestante. A nuestro juicio, la raíz de su objeción está en su conciencia europeísta de la poesía y su recurso instintivo a la lectura intercultural, un recurso que habitualmente le impele a comprender la literatura española a través de la inglesa, y muy especialmente a través de la visión crítica de Eliot. Asimismo, creemos que la importancia de la poesía y la obra teórica del poeta de *La Tierra Baldía* para el libro de Langbaum había de constituir uno de los principales reclamos de dicho libro para

nuestro poeta, al igual que la atención prestada a los románticos ingleses y el papel de éstos en la evolución de la sensibilidad moderna. Es precisamente la génesis de esa sensibilidad moderna, el paso de la mente romántica a la moderna, lo que interesa a Langbaum y lo que sustenta su estudio del monólogo dramático, un estudio caracterizado por muchas de las preocupaciones formales y temáticas que ya habían despertado el entusiasmo de nuestro poeta en su lectura de *Función de la poesía y función de la crítica*. Es en la búsqueda común de las claves de la transición del espíritu crítico y de la tradición poética desde la tradición clásica hacia la sensibilidad moderna, pasando por la revolución romántica, donde confluyen las teorías de Eliot y Langbaum y donde surge el interés de Gil de Biedma por la *La poesía de la experiencia*:

El monólogo dramático parece el mejor vehículo posible para estudiar las transformaciones del romanticismo a través de la evolución de una poesía de la experiencia (Langbaum, 1996: 153).

El libro de Langbaum, pues, deudor indiscutible de las teorías de Eliot, responde a las inquietudes literarias del poeta barcelonés, tanto en su clara inspiración en la obra del poeta angloamericano, como en su preocupación por los románticos ingleses como Coleridge y Wordsworth, cuya colaboración en *Lyrical Ballads* es identificada por Langbaum como uno de los textos fundacionales de la poesía de la experiencia. La asimilación gilbiedmana de las tesis de Langbaum acerca de la experiencia en materia poética sería formulada de manera muy clara por el poeta barcelonés en un ensayo escrito muchos años después, “La imitación como mediación, o de mi Edad Media” en el cual nuestro poeta afirmarí:

En cuanto realidad, España no es abarcable imaginativamente por la particular experiencia de nadie, y el supuesto fundamental que da forma a la poesía moderna, ya lo dice Robert Langbaum,

reside en la noción de que “la aprehensión imaginativa obtenida a través de la experiencia inmediata es lo primordial y cierto, en tanto que la reflexión analítica que la sigue es secundaria y problemática” (Gil de Biedma, 1994: 284).

Por último, cabe señalar la importancia para nuestro poeta (o *cualquier laico contemporáneo*) de la interpretación de los *Cuatro Cuartetos* ofrecida por Langbaum en *La poesía de la experiencia*, una interpretación que proporciona algunas de las claves de la posible lectura agnóstica de los cuatro poemas de Eliot, y confirma la validez de la lectura ya laica realizada por el poeta barcelonés:

Cabe preguntarse si, pese a toda su ortodoxia, Four Quartets no satisface más al escéptico que al ortodoxo, dado que este último preferirá una articulación de la verdad religiosa no menos explícita que sus propias convicciones. Por su parte, las mentes post-ilustradas están particularmente fascinadas con la mística del mito y el inconsciente, como retorno, me parece, a un tipo de especulación religiosa que no los compromete en absoluto y que preserva intacto su estatuto de hombres inteligentes, científicos y modernos (Langbaum, 1996: 191).

A nuestro juicio, en las lecturas eliotianas ofrecidas por Langbaum en *La poesía de la experiencia*, lecturas laicas que insisten en los problemas de la identidad poética y de la transmisión de la experiencia personal a través del recurso distanciador del monólogo dramático, el crítico norteamericano también elucida la presencia de la fe cristiana en la poesía de Eliot, y sugiere una *esencial continuidad* (una teoría muy del gusto de Gil de Biedma, como veremos al analizar la relación del poeta barcelonés con la crítica eliotiana) en la búsqueda espiritual de los poemas del autor angloamericano:

Las dificultades emocionales de estos personajes iniciales de Eliot ganan en significación moral a medida que se identifican con problemas de fe religiosa en aquellos monólogos dramáticos

que anuncian con éxito la proclamación personal de Four Quartets. Los monólogos dramáticos ocupan posiciones sucesivas en un camino abierto hacia la fe –en primer lugar, el reconocimiento de la desolación asociada a la irreligión en Gerontion, The Waste Land y The Hollow Men, y luego, en Journey of the Magi, A Song for Simeon y Marina, el reconocimiento de la necesidad de una creencia aun en la imposibilidad de abrirla con suficiente fortaleza (Langbaum, 1996: 177).

En definitiva, la influencia de *La poesía de la experiencia* en la visión poética de Gil de Biedma tuvo un origen esencialmente eliotiano, y la resonancia del libro de Langbaum en la poesía española desde entonces ha sido, sin duda, esencialmente gilbiedmana. Aunque el texto de Langbaum, según Álvaro Salvador,²³² tal vez ha sido más citado que leído en el mundo de la poesía española, su estrecha vinculación con la teoría y la práctica poética de Eliot explica su enorme interés para nuestro poeta y lo convierten en una referencia fundamental en su obra crítica como el mismo se encargaría de recordar en 1985:

En los años que siguieron, mi progresiva vinculación a la tradición literaria anglosajona, mi interés por los románticos, la lectura de The Poetry of Experience, de Robert Langbaum, y, por supuesto, las vicisitudes de mi vida y de mi tiempo, alteraron considerablemente mis nociones acerca de lo que en poesía convenía hacer (Gil de Biedma, 1994: 271).

²³² *Me atrevo a afirmar que, si exceptuamos unos pocos especialistas en la obra de Gil de Biedma, no llegarán a la docena los interesados en el debate poético actual que hayan manejado las recientes ediciones norteamericanas (Salvador, 1996: 13-14).*

Ezra Pound

Repaso los Ensayos de Pound y esta vez me cae simpático. Sus maneras son deplorables y sus caprichos ortográficos me irritan, pero tiene una vitalidad ilimitada y un infalible instinto para la buena poesía.

Jaime Gil de Biedma, 1991: 160

En el capítulo anterior, hemos dedicado una amplia atención a la visión gilbiedmana de la obra de Ezra Pound, *il miglior fabbro* a juicio de Eliot quien le dedicaba así *La Tierra Baldía*, poema de cuya versión definitiva fue artífice el autor de los *Cantos*.²³³ Insistimos, pues, en nuestra convicción ya expuesta de que el interés del poeta barcelonés por la obra de Pound se debe fundamentalmente a su curiosidad por conocer las razones de la altísima estima que Eliot sentía por la obra de su amigo y compatriota. Como cabe suponer, la conclusión a la que llega nuestro poeta está fuertemente condicionada por las asociaciones eliotianas de Pound, colaborador y primer editor de la incipiente obra del poeta de Saint Louis, y la valoración gilbiedmana de la obra crítica del autor de *El ABC de la lectura* se cifra en torno a su *infalible instinto literario para la buena poesía*, sin olvidar mencionar la irritación ética y estética que le produce. Las maneras *deplorables* de Pound (que viene a ser una forma indirecta de denominar su ideario fascista, su virulento antisemitismo y su tremenda homofobia, aspectos éstos de la delirante obra ensayística de Pound que Gil de Biedma señalaría mucho más claramente en su ensayo de 1972-73, “Imagen postrera de Ezra Pound”) y sus caprichos ortográficos (curiosamente, nuestro poeta, amante de las buenas formas y la prosa precisa y concisa, también le tenía cierta manía a otro notorio heterodoxo de la ortografía, Juan Ramón Jiménez) no impidieron que en sus diarios de 1956, todavía en su época de

²³³ Para una información completa sobre la colaboración entre Eliot y Pound, véase Gallup (1970) así como los manuscritos originales editados en Eliot, 1971.

eliotismo más intenso, el poeta de *Moralidades* reivindicara el gusto literario del responsable de los primeros grandes poemas de Eliot

En su ya citado ensayo de 1972-73, pese a reconocer muchos de los méritos críticos de Pound, de quien diría que *fue el primero en descubrir la esencial modernidad de las dos tradiciones poéticas remotas: la poesía china y la poesía elegíaca latina* (Gil de Biedma, 1994:303), Gil de Biedma no se recataría en señalar los aspectos más *deplorables* de la obra y la persona de Ezra Pound, destacando por encima de todo el vicio de la *insensatez*, un defecto que irritaba profundamente tanto a Eliot como a su discípulo barcelonés, En último término, al igual que en el caso de la poesía que hemos analizado con más detenimiento en el capítulo anterior, el eliotismo de nuestro poeta se impuso en su valoración de la obra crítica de Pound, a quien decía leer *con interés y respeto*, pese a sus muchas reticencias acerca de su obra y su ideología, una postura que, a nuestro juicio, sólo se entiende a la luz de la implicación del poeta de los *Cantos* en la obra eliotiana:

Es en el copioso epistolario de Pound y en sus ensayos críticos donde la insensatez se hace más pronto patente, porque Pound, que hablaba varias lenguas, conocía muchas más y había leído casi todo lo que se ha escrito en casi todas las lenguas, tenía sin excepción –no en vano era descendiente de Robert Browning- ideas acerca de todo absolutamente. Uno puede estar o no de acuerdo con sus juicios estéticos, pero los lee siempre con interés y respeto, aunque sus maneras sean a menudo irritantes (Gil de Biedma, 1994: 301).

Para concluir esta visión de la relación entre Gil de Biedma y la tradición crítica angloamericana, conviene recordar que eran muchas más las obras de críticos literarios anglosajones que conocía y estimaba nuestro poeta. En este sentido cabe destacar a Michael Roberts, *autor de la mejor introducción a la poesía en lengua inglesa del primer tercio de este siglo* (Gil de Biedma, 1994: 355), el *Faber Book of*

Modern Verse que leyó en Oxford en 1953 (Mangini, 1979: 203), o Herbert Read,²³⁴ autor de *Form in Modern Poetry* que nuestro poeta leyó en 1956 (Mangini: 1979: 206) y cuyas teorías acerca de las cualidades formales de la poesía (con especial referencia a las ideas de Coleridge) habían de interesarle enormemente a tan apasionado lector de los *Cuatro Cuartetos*. La preceptiva tradicional angloamericana atraía poderosamente al poeta barcelonés y, a nuestro juicio, cuanto mayor era su filiación eliotiana, mayor era el interés de nuestro poeta por ella. Eliot fue, tanto en poesía como en materia de crítica literaria, el gran mediador entre el autor de *El pie de la letra* y la tradición angloamericana, y, para parafrasear a nuestro poeta, el *esquema apreciativo* del poeta barcelonés en cuanto la crítica angloamericana fue en gran medida obra suya. La anglofilia profunda del poeta barcelonés le impelía a entenderse y explicarse a través de ambas culturas literarias y sus lecturas de críticos como Empson, Wilson o Langbaum, nombres claves en su *progresiva vinculación a la tradición literaria anglosajona*, le proporcionaban, según su propia confesión, un enorme estímulo creativo y un punto de referencia imprescindible. Su visión de la necesidad de comprender la esencial continuidad de la tradición crítica, aprendida en sus lecturas de Eliot, la expresaría en un ensayo de 1957, “De artes poéticas”, un texto en el cual también lamentaba la escasa presencia de la preceptiva angloamericana en la antología de poéticas que era objeto de la reseña crítica. A nuestro juicio, el profundo eliotismo de fondo y forma es innegable y constituye un testimonio elocuente de las huellas eliotianas de la visión gilbiedmana de la tradición crítica angloamericana:

²³⁴ En un paréntesis de su traducción de las “Notas del Autor” de *Función de la poesía y función de la crítica*, una traducción publicada en 1955, al referirse el poeta angloamericano a los términos *personalidad* y *carácter*, nuestro poeta asegura que *Sin duda, Eliot alude a las páginas iniciales de Form in Modern Poetry en las que Herbert Read discute e interpreta estos conceptos como base para una psicología de la personalidad creadora* (Gil de Biedma, 1999: 198). El libro de Read es, además, citada varias veces por Eliot en el libro traducido por nuestro poeta.

Creo que hubiera sido necesario rastrear en el pasado la mayor cantidad de ejemplos de esa mentalidad crítica a que antes aludía, y cuyo desarrollo es tan fundamental para entender la sucesión histórica de las ideas acerca de la poesía como lo es para entender la historia de cualquier otra actividad del espíritu humano, mostrándonos cómo se ha ido abriendo paso a través de las exigencias preceptivas de cada época, constantemente interfiriéndose con ellas y configurándolas al mismo tiempo que era condicionado por ellas (Gil de Biedma, 1994: 33).

CAPÍTULO 11

GIL DE BIEDMA Y LA CRÍTICA ELIOTIANA

Identificación y asimilación

sensibilidad, intuición, algo que podríamos llamar humildad manual, y, -lo que es más precioso-sentido común, son imprescindibles para ser un gran crítico

Jaime Gil de Biedma, 1999: 11

Al igual que su poesía, la obra crítica de Jaime Gil de Biedma fue breve e intensa. Esta obra, que antes se había desperdigado en distintas revistas, en algún que otro prólogo o incluso en la forma de un estudio monográfico (como fue el caso de *Cántico: El mundo y la poesía de Jorge Guillén*) fue recopilada por primera vez en 1980 bajo el título de *El pie de la letra*. En 1994, tres años después de la muerte del poeta, este libro tendría una segunda edición definitiva que contaba con otros inéditos que se habían publicado en los años posteriores a su primera edición y algunas revisiones que el poeta barcelonés había realizado de otros artículos más antiguos. Según las palabras del propio Gil de Biedma que inician el prólogo a estos ensayos, habría que leerlos de acuerdo con su escasa vocación de conjunto, ya que, como hemos visto, su modestia irónica (que a veces consistía más bien en una especie de falsa humildad muy parecida a la de Eliot como veremos más adelante, aunque discrepamos de los que han querido ver una vertiente de arrogancia en su prosa crítica) le impedía presentarlos de una forma más pretenciosa:

Intermitentemente escritos a lo largo de veinticinco años, los ensayos aquí reunidos carecen, en cuanto conjunto, de unidad ninguna si se exceptúa aquella a la cual ninguno aspiraba: la que les confieren las inveteradas limitaciones de su autor (Gil de Biedma, 1994: 11).

La influencia de los textos teóricos de Eliot en la obra crítica de Gil de Biedma es, pues, fundamental y se remonta a las primeras lecturas del poeta y crítico norteamericano que se produjeron en torno al año 1952 en el caso de la poesía (la traducción de *Cuatro Cuartetos* a cargo de Vicente Gaos) y sobre todo durante su estancia en Oxford entre enero y julio de 1953 cuando reconocía haber leído por primera vez (y en inglés) *La Tierra Baldía*, el *Selected Prose*²³⁵ y *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, un libro que él mismo traduciría al español en 1955 con el título *Función de la poesía y función de la crítica*. La influencia de este libro, cuya traducción le había llevado a una lectura profunda y minuciosa del pensamiento eliotiano, se haría patente a lo largo de la obra crítica del barcelonés y el enfoque teórico-crítico de Eliot, sobre todo el que se expone en ese libro, tendría una importancia decisiva en el desarrollo del estilo analítico y discursivo de la prosa y de la propia visión crítica de Gil de Biedma. Como muestra del grado de la asimilación del pensamiento literario de Eliot por parte de nuestro poeta, basta con comparar las siguientes afirmaciones, la primera del poeta barcelonés en su prólogo a la traducción de *Función de la poesía y función de la crítica* y la segunda del escritor angloamericano en la introducción a dicho libro:

²³⁵ En el prólogo a su traducción de *Función de la poesía y función de la crítica*, Gil de Biedma se refiere expresamente a la edición de 1951, aunque también hace referencia a dos libros anteriores como son *The Sacred Wood* y *For Lancelot Andrewes*, algunos de cuyos ensayos fueron recogidos en la primera recopilación de la prosa de Eliot publicada en 1932 para luego desaparecer en la edición de 1951 que manejó el poeta barcelonés. A lo largo del prólogo, el poeta de *Moralidades* demuestra una familiaridad con la obra ensayística del escritor angloamericano que va mucho más allá del texto que tradujo.

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, 1999: 19).

Eliot, por su parte, había escrito en el mismo texto traducido:

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 1999: 65).

Con la excepción del ya citado prólogo de 1955 que fue reproducido en 1980 con algunos cambios significativos que comentaremos a lo largo de este capítulo, todos los ensayos reunidos en *El pie de la letra* se escribieron con posterioridad a la traducción del texto eliotiano (el primero en orden cronológico es “De artes poéticas” que se publicó en *Ínsula* en 1957) y, por lo tanto, la huella de T.S. Eliot se puede apreciar en un gran número de ellos, incluso los que aparentemente no tienen nada que ver con la literatura inglesa contemporánea (hay una abundancia de referencias a Eliot en los sitios más insospechados, en ensayos sobre la poesía francesa, las novelas de Juan Gil Albert, la obra poética de Jorge Guillén o lo que nuestro poeta denomina la *imitación* literaria), un hecho que nos habla de la notable influencia de la obra del poeta angloamericano y de la profunda asimilación de sus valores críticos y la integración de sus planteamientos teóricos por parte del autor de *El pie de la letra*. Tanto en las páginas del texto traducido (las notas a pie de página proporcionan una información muy valiosa acerca del eliotismo de Gil de Biedma y sus conocimientos de la obra de éste y del canon inglés en general, una faceta de la obra del poeta barcelonés que hemos analizado con más detenimiento en el capítulo

dedicado al paratexto gilbiedmano) como en el conocido prólogo a cargo del traductor, se percibe la enorme importancia que el pensamiento eliotiano ya ejercía en los esquemas críticos del poeta en ciernes. Por entonces, con la excepción hecha de un título publicado en edición propia del autor llamado *Versos a Carlos Barral* que data de 1952, sólo había publicado *Según sentencia el tiempo*, un libro que apareció en 1953 dentro de la serie de publicaciones de la revista *Laye* y que tan poca consideración le mereció a su autor que sólo rescató uno de sus poemas para su colección de poesías reunidas, *Las personas del verbo*.²³⁶ En cuanto a los escritos críticos, salvo alguna que otra colaboración en revistas como la ya citada *Laye*,²³⁷ Gil de Biedma no había acometido ningún trabajo crítico de envergadura²³⁸ hasta que se propuso realizar un estudio sobre el *Cántico* de Jorge Guillén, un trabajo que, aunque no se publicó hasta 1960, sabemos por el diario de 1956 que ya se estaba fraguando por entonces.

La coincidencia notable que existía entre los planteamientos teóricos de ambos poetas no pudo ser sino fruto de un conocimiento profundo de la obra crítica de Eliot por parte de Gil de Biedma, un conocimiento que, como sabemos, obedecía al menos en cierta medida a una necesidad profesional concreta: la traducción española de *Función de la poesía y función de la crítica*. La lectura tan cuidadosa de dicha obra que conllevaba la labor de traducción resultó especialmente fructífera en el desarrollo posterior del trabajo crítico del poeta de *Compañeros de viaje*, hasta el

²³⁶ De esta primera colección titulada *Según sentencia el tiempo*, cinco de los poemas pasaron a formar parte de *Compañeros de viaje*. Del poema rescatado para su colección definitiva, “Sorprendiese en la luz del crecimiento”, el poeta nos dice que es *el último y menos malo de los muchos en que serví mi aprendizaje de poeta*.

²³⁷ En dicha revista empezaron a aparecer sus primeras poesías, aunque también aportó un artículo sobre “Pedro Salinas en su tiempo” que pertenece al número 17 de la revista y se publicó en enero de 1952.

²³⁸ A partir de 1957 empezó a colaborar en *Ínsula* con artículos como “De artes poéticas” (Nº130, 1957), “Dos novelas de Alain Robbe-Grillet” (Nº 132, 1957 y “Metropolitano: la visión poética de Carlos Barral” (Nº 135, 1958)

punto de convertirse, diríamos que de forma indiscutible, en la principal influencia foránea sobre sus escritos críticos. Como ha señalado Pere Rovira:

Eliot es citado hasta la saciedad en los ensayos y prosas de nuestro poeta: se trata, sin duda, de uno de sus principales maestros a la hora de formarse una idea de qué es y cómo opera un poeta moderno (Rovira, 1986: 84) .

Más que cualquier mimetismo de origen eliotiano en los valores literarios expuestos en los ensayos críticos de Gil de Biedma, habría que hablar de una lectura sumamente provechosa y selectiva de la obra crítica de Eliot que le lleva a asumir algunos de los postulados básicos de esta obra y ponerlos a su propio servicio con todas sus limitaciones conscientes y autoimpuestas, limitaciones que constituían una de sus principales señas de identidad. A juicio de nuestro poeta, Eliot no pretendía erigirse en una suerte de sumo sacerdote de la esencia poética y tampoco se proponía sentar cátedra de forma excluyente y fulminante, aunque a menudo eso es precisamente lo que hacía, bajo el pretexto de la sinceridad lectora y la visión personal incurría en las generalizaciones de las que oficialmente abominaba. El autor de *Función de la poesía y función de la crítica* partía de lo que Gil de Biedma llamó *una modestia deliberada* y en la claridad y la proporción razonable de sus objetivos y, en definitiva, en la pretendida sensatez y la cordura que los inspiraban, radicaba el éxito de la empresa, aunque ese enfoque personal inevitablemente entrañaba otros defectos que, a nuestro juicio, serían compartidos en cierta medida por su discípulo barcelonés. Sin embargo, antes de analizar estos aspectos de la obra crítica de ambos, conviene comprobar el grado de identificación con el estilo crítico de Eliot que se produjo en nuestro poeta. Como señaló el propio Gil de Biedma, en palabras que nos recuerdan el juicio de José Manuel Blecuca que aparece en la introducción de este

estudio, parte del mérito y de la lucidez que él apreciaba en los ensayos de Eliot venía de la ausencia de presunción erudita en su enfoque crítico:

Eliot -a pesar de su no desdeñable preparación histórica y filosófica- se acerca a la actividad crítica a título de practicante del arte poética y gustador de poemas; se propone, antes que descubrir la esencia última de lo poético – si es que existe -, hallar orientación para quienes, como él, escriben y leen poemas (Gil de Biedma, 1999: 16).

Las semejanzas con la postura que luego desarrollaría el poeta de *Moralidades* son innegables: desacralización del poema y del poeta (y si la intertextualidad se caracteriza por la desacralización del autor, resulta coherente encontrar dos practicantes consumados entre los que rechazaban la Metapoesía),²³⁹ modestia en las propuestas críticas, un escaso afán de asombrar al lector con su erudición y un desdén por lo que ambos consideraban la mixtificación teórica imperante. En el mismo texto que traducía, a Gil de Biedma, quien ya había hablado de la típica cautela de las ambiciones de Eliot, tampoco podía resultarle indiferente la siguiente advertencia eliotiana acerca de las lecturas interesadas o excesivamente sofisticadas (una advertencia harto irónica en el autor de *La Tierra Baldía*) y del lector que *padece la obsesión de ser listo y de encontrar algo – no sabe qué a ciencia cierta- o de que no le tomen el pelo* (Eliot, 1999: 191). A juicio del poeta angloamericano, tal preocupación en el lector ordinario ante un poema que se caracteriza por su oscuridad o dificultad acaba por ofuscar los sentidos de éste, que se expone a caer en un estado de azoramiento muy desfavorable para la receptividad poética. El poeta barcelonés llegó a la misma conclusión que su maestro acerca del peligro de acercarse a la poesía cohibido por el temor a no entender por completo el

supuesto significado auténtico del poema (recordemos que en la ya citada entrevista de 1981 afirmó que *no es nada recomendable leer un poema con la preocupación o la angustia de si lo vas a entender o no*), y en el prólogo a *El pie de la letra*, llegó a advertir que *Quien por placer no lea, que no me lea* (Gil de Biedma, 1994: 12).

Por otra parte, aunque Gil de Biedma aseguraba con insistencia que Eliot rehuía cualquier tentativa de sentar cátedra poética de forma inapelable e imperiosa, cuando tenía que confesar su escasa simpatía por un autor lo hacía sin ambages, de manera firme e inequívoca, guiado quizás en parte por ese deseo de coherencia intelectual que tanto admiraba nuestro poeta. Así, el poeta de los *Cuatro Cuartetos* no demostró ninguna piedad en su juicio acerca de Shelley cuyas ideas sobre la poesía le parecían *pueriles* y en cuya poesía *abundan los pasajes que no pasan de ser mal sonsonete* (Eliot, 1999: 128). No contento con semejante descalificación, en el mismo ensayo titulado “Shelley y Keats”, Eliot hablaría de *la repugnancia de una persona como yo por la poesía de Shelley*, una repugnancia que se basaba en el infantilismo y la poca coherencia que encontraba en las ideas de Shelley. Gil de Biedma, por su parte, no dudaría en secundar la opinión de su admirado Eliot y, en un ensayo suyo de 1957 (“De artes poéticas”), nos habla de *las mismas delirantes palabras de Shelley*, una referencia a la conocida definición de Shelley de los poetas como *los ignorados legisladores de la humanidad*, dejando así bien claro que el intento de deificación del poeta por parte del gran romántico inglés, más que un juicio solvente, representa más bien una confusión entre sus propios deseos y la realidad:

²³⁹ Tal vez parte de la manía que nuestro poeta le profesaba a Juan Ramón Jiménez se deba a la apuesta del poeta onubense por “la resacralización” de la poesía española, su énfasis en lo trascendental dedicado a la “inmensa minoría”.

Cuando Shelley, por ejemplo, escribe que los poetas son los ignorados legisladores de la Humanidad, no nos dice lo que los poetas son, sino lo que, de acuerdo con sus ideas, los poetas deben ser (Gil de Biedma, 1994: 31).

Gil de Biedma, por su parte, no dudaría en mostrar sus reticencias hacia las vacas sagradas de la llamada generación del 27 o, de forma especialmente virulenta, hacia la figura de Juan Ramón Jiménez quien, según el poeta del medio siglo, adolecía de *una falta de sentido de la composición y cuya aspiración a la pura brevedad instantánea se resuelve demasiado a menudo en vaguedad palabrera*, para acabar sentenciando que *la voz que habla en sus poemas está siempre a favor de las propias emociones, y ésa es la marca indeleble del poeta menor* (Gil de Biedma, 1994: 254-255). Con la notable excepción de Espronceda (y una referencia discretamente elogiosa a Bécquer en el ya citado ensayo titulado “De artes poéticas”), el poeta de *Moralidades* no dejaba títere con cabeza en su juicio sobre el Romanticismo español en relación con el inglés, y de paso dejaba bien claro su aprecio por la construcción que Wordsworth hizo del narrador ficticio en sus poemas. Precisamente, era el autor del *Preface to Lyrical Ballads* a quien, en el prólogo de su traducción del texto de Eliot, había llamado *el primer teórico de la comunicación*, haciéndose eco del juicio de Eliot,²⁴⁰ aunque en la versión publicada en 1980 el elogio al poeta inglés se había suavizado algo y era tan sólo *uno de los primeros en adelantar la idea de que la poesía es comunicación* (Gil de Biedma, 1994: 24):

En este país, hay 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 con el poema mismo para darte

²⁴⁰ En el ensayo titulado “Matthew Arnold” que forma parte de *Función de la poesía y función de la crítica*, Eliot utiliza unos términos muy parecidos para referirse a la *grandeza de Wordsworth: se*

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 (Gil de Biedma, 1994: 226).

Si la presencia explícita e implícita de Eliot en los poemas de Gil de Biedma parece fuera de toda duda, tampoco parecen existir voces disidentes en cuanto a la primacía de las ideas del poeta angloamericano en el desarrollo y el sustento de los esquemas teóricos del barcelonés. Según Díaz de Castro, *es en los ensayos críticos donde advertimos que las ideas básicas proceden de una fuente principal: Eliot. Son las opiniones de aquél las que fundamentan, como digo, lo esencial de sus valores críticos.* (Díaz de Castro, 1996: 66). Sin embargo, Gil de Biedma, pese a su declarada *reverencia* por la poesía de Eliot (una actitud que no vendría sino a reforzarse en los últimos años de su vida cuando colaboró muy estrechamente en la elaboración de una traducción catalana de los *Cuatro Cuartetos* a la cual aportó otro prólogo que evidencia de nuevo su pasión eliotiana), llegó a eliminar algunas referencias al autor angloamericano de la edición revisada de *Cántico: El mundo y la poesía de Jorge Guillén* que apareció en 1984 y fue incluida en la edición definitiva de *El pie de la letra*, sugiriendo quizás que era consciente de la importancia de relativizar en cierta medida su deuda teórica con el autor de *Función de la poesía y función de la crítica*. No pretendemos sugerir que quisiera retractarse de su profundo aprecio de antaño, sino que el sambenito de ser un notorio eliotista le podría llegar a resultar una carga molesta y, de hecho, el ya citado prólogo de la traducción catalana de *Cuatro Cuartetos* que data de 1984 y fue incorporado a la segunda edición de *El pie de la letra*, 1984 también recoge las primeras declaraciones peyorativas hacia la figura de Eliot (*dictador literario de la más encopetada editorial de poesía y un notorio*

trata, en definitiva, de una teoría de la comunicación, como toda teoría del poeta como maestro, guía o sacerdote, tiene forzosamente que ser (Eliot 1999: 154).

meapilas que a menudo pasa el cepillo durante los servicios dominicales en su parroquia) que realizó fuera de su correspondencia privada.

Un lector excepcional

sólo el lector excepcional llega en el transcurso del tiempo a clasificar y comparara sus experiencias, a considerar cada una a la luz de las demás y, según van multiplicándose, a comprender cada una más profundamente. El goce se profundiza en apreciación, que añade una fruición intelectual a la originaria intensidad del sentimiento

T.S.Eliot, 1999: 47

Resulta muy llamativo comprobar el grado de atención que Gil de Biedma puso en la lectura tanto del libro traducido de Eliot como de los demás textos críticos y poéticos del autor de *La Tierra Baldía*. La traducción que el poeta barcelonés realizó de *Función de la poesía y función de la crítica* está repleta de notas que evidencian la perspicacia de su lectura de la obra teórico-crítica del autor angloamericano y su capacidad para identificar huellas de su poesía en su prosa y de su prosa en su poesía, demostrando así una capacidad de lectura intratextual que lo convierte en lo que Eliot llamó *un lector excepcional*. Poseía un fino aprecio de las cualidades más importantes de la prosa eliotiana que describiría con una lucidez y una precisión que no desmerecen en absoluto al autor original, sobre todo en los elogios que dedicó a los *Cuatro Cuartetos* tras reemprender su lectura para la traducción catalana en la que colaboró. Según el autor de *Poemas póstumos*, en la prosa de Eliot: *nada hay ocioso, nada hay caprichoso, hasta la más humilde y menos apercebida preposición está allí trabajando* (Gil de Biedma, 1994: 362).

De su lectura atentísima y su capacidad de comparar en seguida los textos críticos con los poemas de Eliot, también nos dan fe sus notas al pie de página en la traducción de *Función de la poesía y función de la crítica*. Así, en el ensayo titulado “Wordsworth y Coleridge”, cuando Eliot realiza uno de sus incisivos habituales y enlaza sus teorías con otro poeta (*Coleridge fue una de esas desdichadas personas – sospecho que Donne era otra – que, de no haber sido poetas, hubiera hecho algo con sus vidas*), Gil de Biedma en seguida repara en el eco casi literal de un poema del mismo Eliot y, en una nota a pie de página, aduce su propia teoría acerca del porqué de esa tendencia a la intratextualidad (algo que muchos críticos han apreciado en el mismo Gil de Biedma, quien era propenso a recrear su prosa o su habla particular en sus poemas):

‘Donne, I suspect was such another’ *Sin darse cuenta Eliot repite casi a la letra un verso suyo en “Whispers of Immortality” (Poems, 1920): ‘Donne, I suppose, was such another’. Seguramente la frase habrá asomado innumerables veces a su conversación –llena siempre de incisivos – antes de tomar forma escrita. En él, como en todos los grandes poetas, hay una incesante interacción entre habla, prosa y verso* (Gil de Biedma, 1999: 103).

Tanto la *incesante interacción entre habla, prosa y verso* (una idea defendida también por Eliot en las páginas del mismo libro) como la intratextualidad son dos conceptos que la mayoría de los críticos han apreciado en la obra de Jaime Gil de Biedma, y es una faceta de su obra que no sólo compartía con su maestro angloamericano sino que identificaba en la obra de éste, fiel a su concepto de la importancia estética de la prosa crítica y de su condición de *actuación*. Hay otro ejemplo llamativo de esta capacidad de cotejo perspicaz que evidencia un hondo conocimiento de la obra eliotiana en la traducción del ya citado ensayo sobre Wordsworth y Coleridge cuando el poeta barcelonés percibe una referencia a *una*

anémona marina y en seguida la enlaza con “The Dry Salvages”, el tercero de sus *Cuatro Cuartetos*, un libro que por entonces aseguraba saberse de memoria:

He aquí una alusión a la anémona en “The Dry Salvages”, poema publicado unos años más tarde: “El mar es también.../ los charcos en donde ofrece a nuestra curiosidad / las algas más delicadas y las anémonas marinas” Cito según la traducción de los Cuatro Cuartetos por Vicente Gaos, colección Adonais, números LXXXVI-LXXVII, Madrid, 1951 (Gil de Biedma, 1999: 114).

Gil de Biedma ofrece otra lectura intertextual e intratextual acerca de la obra de Eliot en la “Conclusión” de *Función de la poesía y función de la crítica* al destacar una cita shakespeariana (*perlas son los fueron sus ojos*) por parte del poeta angloamericano y realizar la siguiente puntualización:

“Those are pearls that were his eyes” *El verso de Shakespeare en La tempestad (acto segundo, escena tercera) constituye casi una obsesión para Eliot. Véase por ejemplo, La tierra baldía (vv. 48 y 125) (Gil de Biedma, 1999: 186).*

Por último, la traducción gilbiedmana de 1955 también ofrece otro ejemplo de su lectura contrastiva entre la prosa y la poesía de Eliot en la “Conclusión” de su traducción de *Función de la poesía y función de la crítica* al sugerir un paralelo entre las imágenes descritas por Eliot como ejemplos de la composición de la *vida sensitiva* de un poeta (*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*) y el poema de Eliot titulado “Viaje de los Reyes Magos”:

“Por último, hacia el alba, alcanzamos un valle suave y húmedo ... / Con un arroyo y un molino que batía las sombras .../ luego llegamos a un figón: las hojas de una parra cubría el dintel./ En el umbral seis manos jugaban a los dados unas piezas de plata.../ No nos dieron razón y seguimos viaje” T.S. Eliot: “Viaje de los Reyes magos”, traducción de Dámaso Alonso, Vol. XXVI de la Colección Adonais. El poema inglés se publicó en 1932 (Gil de Biedma, 1999: 188).

Frente a la tendencia ciertamente dogmática de distinguir de forma rigurosa entre el Eliot modernista (el de *La Tierra Baldía*, compañero de Pound y Joyce, que dejaría de serlo en los años treinta al abrazar la fe cristiana) y el Eliot conservador (el de los *Cuatro Cuartetos*, de la inmensa mayoría de la prosa crítica como *La idea de una sociedad cristiana* y de las prácticas religiosas y las posturas políticas que espantaron a sus amigos modernistas),²⁴¹ Gil de Biedma se encargó de demostrar lo equivocada de esta lectura, al menos en lo que a los textos críticos se refería, dando muestras de un grado muy profundo de conocimiento de la obra de Eliot, a diferencia de los que preferían atenerse a los tópicos establecidos en torno a este asunto y que solían confundir a la figura pública de Eliot con sus escritos. El propio poeta barcelonés ya había insistido en el peligro de caer en esta trampa, afirmando que la página escrita no nos refiere, obligatoriamente, al hombre que la ha escrito, y en el caso de Eliot, ya había detectado cierta tendencia perezosa a proferir una reducción simplista de su obra basada en conjeturas acerca de su trayectoria vital y no en la lectura de los textos, una tendencia que correspondía a lo que el propio Eliot había llamado *la haragana afición a sustituir el estudio cuidadoso de los textos por la asimilación de opiniones ajenas* (Eliot, 1999: 49). Así, al reivindicar lo que él veía como una de las grandes virtudes críticas (que no necesariamente personales) de Eliot, su personalidad coherente, nuestro poeta también insiste en la constancia de

²⁴¹ Tras la conversión al cristianismo del poeta angloamericano, Virginia Woolf llegó a decir que Eliot tenía *menos credibilidad que un cadáver*.

esta mirada crítica, contradiciendo las percepciones más extendidas en torno al poeta de Saint Louis:

Esa coherencia en los distintos órdenes de actividad intelectual se manifiesta también a lo largo de cada uno de ellos. Allá en 1917, época en que él y sus amigos eran tenidos por unos revolucionarios ruidosos y maleducados, Eliot publicaba su primer ensayo importante, Reflections on “vers libre”; su lectura nos hace hoy pensar si el verdadero fermento revolucionario de la poesía y de la crítica de Eliot no consistiría en una cordura poco frecuente; porque a este temprano trabajo pertenecen estas sensatas palabras: “En arte no hay libertad. Lo que se llama verso libre, y que si es bueno es cualquier cosa menos libre, se defiende mejor bajo otra etiqueta” (Gil de Biedma, 1999: 11).

A continuación, Gil de Biedma se refiere al conocido ensayo eliotiano “Tradición y talento individual”, un trabajo que, según el poeta barcelonés, *defiende una teoría clásica del arte poética y que se ha convertido en un clásico de la crítica literaria inglesa* (Gil de Biedma, 1999: 11-12). Dicho ensayo data del año 1919, es decir, tres años antes de la publicación de *La Tierra Baldía* y ya en plena época de furor modernista y vanguardismo, lo cual constituye una refutación de los prejuicios de los lectores menos atentos de Eliot, aquellos que obvian la trayectoria coherente de su prosa crítica. Ciertamente, hay mucho que objetar a la obra teórico-crítica del autor de *Función de la poesía y función de la crítica*, pero una falta de coherencia en su trayectoria no figura entre sus posibles defectos. A muchos admiradores de la poesía de Eliot les ha disgustado profundamente su obra crítica y han intentado disimular ese disgusto (el caso de I.A. Richards) o establecer una distinción funcional y cómoda entre el Eliot modernista de antes de su conversión al cristianismo y el neopuritano que surgió después. A nuestro juicio, no cabe hablar de una especie de autotraición en esta obra, pues su tradicionalismo y su visión proteica de la literatura ya se podían observar en sus primeros ensayos.

Precisamente, era la coherencia de los planteamientos teóricos de Eliot uno de los elementos que más seducían a nuestro poeta, pese a las distinciones arbitrarias

establecidas por la crítica más superficial. A todos nos resulta peligrosamente fácil manejar determinados tópicos pero, como señaló Gil de Biedma en su prólogo a la traducción de *Función de la poesía y función de la crítica*, una de las grandes lecciones de Eliot se hallaba precisamente en la vocación permanente de estar *sometiendo a nueva prueba los valores ya demasiado a ciegas aceptados*, una visión quizás excesivamente benévola del enfoque crítico del autor angloamericano pero, indudablemente, parte consustancial de la lectura de la obra teórico-crítica de Eliot que mantuvo el poeta barcelonés en su versión revisada de 1980, una versión que sí ofrecía otras rectificaciones o modificaciones significativas. En 1955, en su prólogo había afirmado que *El pensamiento de Eliot ha ganado en hondura y extensión más apenas precisó rectificar, detalle significativo en una persona de honestidad intelectual reconocida* (Gil de Biedma, 1999: 12). En la versión revisada para la primera edición de *El pie de la letra*, el elogio era ya más tibio, sugiriendo que, aunque su valoración de la poesía seguía igual de apasionada, había detectado ciertas incoherencias en la obra crítica del autor angloamericano, pues la referencia a *una persona de honestidad intelectual reconocida* ha desaparecido por completo, aunque la valoración gilbiedmana de la coherencia de la prosa de Eliot se ha mantenido sin fisuras.

Como es sabido, al llevar a cabo en 1955 su traducción española de la conocida obra crítica de Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, Jaime Gil de Biedma se proponía una labor que, a su juicio, venía a suplir la falta de conocimiento en España de la obra teórica del escritor angloamericano, a diferencia de su obra poética que ya llevaba varias décadas en boga entre la *intelligentzia* española:

Conocido en todos los aspectos creadores de su obra, vertido a nuestra lengua y representado con éxito, Thomas Stearns Eliot nos ofrece una vertiente menos familiar: su notable labor crítica (Gil de Biedma, 1999: 9).

La traducción de esta *notable labor crítica* no sólo se justificaba por la magnitud artística de su autor, sino que resultaba especialmente oportuna en aquel momento histórico dentro del mundillo de la poesía española. En 1955, el mismo año de la aparición de su traducción de *Función de la poesía y función de la crítica*, Gil de Biedma ya había publicado un artículo titulado “Poesía y comunicación ” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, un texto que, según Carme Riera, sería *refundido en el prólogo que antecede a su traducción* (Riera, 2000: 39), y que ya había destacado el extraordinario interés del pensamiento eliotiano en cuanto al marco teórico de la polémica “poesía - comunicación o conocimiento”. A juicio de Carme Riera, “*Poesía y Comunicación*”, *por ejemplo, texto fundacional de las ideas que sobre poesía tenía por entonces Jaime Gil, nunca hubiera podido escribirse sin la lectura provechosísima de Eliot* (Riera, 2000: 39), y esas ideas pasaban por cuestionar la visión de la poesía como comunicación que, a su juicio, estaba fuertemente arraigada en la literatura española por motivos históricos y debido a la labor poética y teórica de algunas personas muy cercanas a su propio entorno:

La idea de que el arte es comunicación se remonta a los albores del Romanticismo, su extraordinaria fortuna en nuestro país, a fecha más reciente; en los tres últimos lustros, gracias al magisterio poético de Vicente Aleixandre²⁴² y la obra teórica de Carlos Bousoño, la identidad poesía-comunicación ha tomado carta de naturaleza entre nosotros (Gil de Biedma, 1999: 19-20).

²⁴² Gil de Biedma se cuida mucho de no extender sus críticas hacia su maestro y amigo Vicente Aleixandre, insistiendo en la particularidad de la postura del autor de *El amor o la destrucción: Hay que hacer una salvedad inicial: en muchos casos, quien afirma que la poesía es comunicación sólo pretende afirmar que la poesía cumple primordialmente una función comunicativa; me parece que tal es el caso de Vicente Aleixandre: la poesía es, para él, comunicación. Aleixandre habla como poeta y lector, y lo que dice es una verdad personal, no una verdad crítica* (Gil de Biedma, 1999: 20). Resulta

Así, pues, desde las primeras páginas de su prólogo, Gil de Biedma empezó a dejar bien clara la relevancia del texto eliotiano respecto a las polémicas poéticas que se fraguaban en la España de los años cincuenta, sugiriendo con una ironía y una discreción (el hábito discursivo del *understatement*, que viene a ser la atenuación del entusiasmo o el exceso en el juicio, fue uno de los tics británicos que más hondo caló en el poeta barcelonés) muy eliotianas que la lectura de este libro podría proporcionar un contraste muy valioso con las ideas imperantes por entonces en la poesía española:

La obra crítica de Eliot, aparte de poseer verdadera importancia, nos procura un excelente contraste para las ideas acerca de la poesía y la crítica de la poesía vigentes hoy entre nosotros (Gil de Biedma, 1999:9-10).

Con las matizaciones debidas, Gil de Biedma era muy consciente del hecho de que la obra teórico-crítica de Eliot, *aparte de poseer verdadera importancia*, también resultaba ser una excelente arma arrojada contra el otro bando en esa polémica tan vigente por entonces, un bando cuyas posturas se podían resumir y personalizar en la figura de Carlos Bousoño. Como veremos a continuación, en su diario de 1956, Gil de Biedma se burló sin compasión de las teorías de Bousoño que él rechazaba por etnocéntricas y rigurosamente academicistas, y, en el prólogo de su traducción, tampoco se resistió a lanzar algún que otro dardo al poeta y profesor, aunque naturalmente de forma más discreta y menos hiriente:

interesante observar el esfuerzo por “disculpar” a Aleixandre, cayendo al final incluso en una de esas vaguedades que muchos críticos han señalado en la obra crítica de Eliot.

Por lo visto, no toda comunicación “a través de meras palabras” es poesía, a pesar de la afirmación de Carlos Bousoño. Tiene que haber algo más: Y ese algo más no es otra cosa que la intención formal, raíz de todo poema (Gil de Biedma, 1999:26).²⁴³

En su diario de 1956 no se recataría tanto en sus reproches a Bousoño, hablando de su *inconfesable desinterés por todo lo que no sea poesía española* y asegurando que *a Bousoño jamás le ocurrirá encontrar en la poesía de otras lenguas nada que no haya encontrado previamente en la española, que para él es la Poesía-por-Antonomasia*. A continuación, comenta con sorna el asombro de Bousoño ante el empleo por parte de Aleixandre de “la matización psicológica del personaje imaginado”: *Creo que podemos estar tranquilos: dentro de muy pocos años, Bousoño descubrirá la existencia del Prufrock, del Portrait of a lady, de la poesía de Laforgue, de la de Browning y de bastantes cosas más [...] incluida la Teresa de Unamuno* (Gil de Biedma, 1991:165). Asimismo, un poeta con una vocación cosmopolita tan pronunciada como Jaime Gil de Biedma no podía desaprovechar la ocasión de reivindicar la oportunidad de la traducción del texto de Eliot en aquel momento histórico y no sólo de cara a una polémica efímera como la que se sostenía por entonces en torno a la comunicación y el conocimiento. La sensibilidad europeísta del poeta angloamericano constituyó uno de los mayores atractivos para el poeta de *Moralidades*, una faceta de su obra que también representaba el mejor aval posible ante la suspicacia que habían de despertar sus credenciales conservadores. Recordemos que, para nuestro poeta, *Eliot es, antes que nada un europeo, un norteamericano que se nacionalizó inglés porque ser inglés era para él la única forma posible de ser europeo*, y su visión del conjunto de la literatura europea también había hecho mella en la concepción crítica del joven poeta barcelonés, quien

²⁴³ Curiosamente, la referencia explícita a Carlos Bousoño había desaparecido del texto que apareció en *El pie de la letra*

aprovecharía para reivindicar el carácter esencialmente europeo de la literatura española, afirmando, como hemos visto ya, que *a pesar de todas las peculiaridades de nuestro temperamento, nuestra historia y nuestro arte que a veces, un tanto imprudentemente, nos complacemos en exacerbar [...] a pesar de todas esas diferencias somos, antes que nada, europeos, y todo lo que hace referencia a una concreta tradición literaria europea hace referencia a nuestra concreta tradición.* Así, pues, en cuanto a su vocación europeísta, y no sólo sus aficiones anglófilas, la lectura de Eliot fue decisiva en su apuesta por la *abolición de las aduanas poéticas*:

El carácter concreto del tema – la crítica y la poesía de una tradición literaria extranjera – acaso haga dudar a algunos del interés que esta obra puede tener para el lector español. Ciertamente, las fronteras intelectuales de los pueblos europeos se han vuelto un tanto coriáceas en los últimos años; creo, sin embargo, que la función de la poesía y la función de la crítica resultará interesante incluso para quienes están poco familiarizados con la historia y los problemas de la poesía inglesa (Gil de Biedma, 1999: 17-18).

Creemos que, con su traducción de *Función de la poesía y función de la crítica*, Gil de Biedma se propuso de alguna manera presentar un aspecto de la obra de Eliot que, a su juicio, era aún desconocido para sus paisanos: su labor crítica. Aunque el poeta barcelonés era consciente de la difusión de la obra poética y dramática del autor de los *Cuatro Cuartetos* (sabemos que ya había leído la traducción de Vicente Gaos, y en cuanto a la asimilación poética de la obra de Eliot la referencia personal más clara que tenía en este sentido era Luis Cernuda), los textos críticos del escritor angloamericano no gozaban del mismo grado de conocimiento entre los lectores españoles, y nuestro poeta se había propuesto paliar esta deficiencia, atraído personalmente por lo que él veía como el interés intrínseco y puntual de esta obra e impulsado por su propio eliotismo literario que se había acentuado desde su estancia en Oxford en 1953 y que hacia finales de la década de

los cincuenta estaba en su momento álgido. Sabemos, además, que había otros motivos que facilitaban la difusión de la obra de Eliot aparte de su interés en el debate en torno a la polémica poesía comunicación-conocimiento de los años cincuenta: el peso intelectual y poético del autor angloamericano, Premio Nobel en 1948 y laureado desde el mundo académico y editorial, y su inocua condición política ante el régimen franquista, pues no era ni había sido nunca comunista ni se había destacado por su defensa de la causa republicana como sus compañeros (y protegidos literarios) Spender, Macneice y, de manera muy notable, Auden, siendo éste último además el autor de un poema tan controvertido sobre la guerra civil española como fue “Spain”. Todos estos factores eran de dudoso atractivo para la progresía española, pero indudablemente allanaban el camino de la difusión de la obra de Eliot (una tarea realizada además por personas aparentemente más afines al nacionalcatolicismo como Dámaso Alonso y José Antonio Muñoz Rojas) al no levantar su autor suspicacia política alguna.

La tradición literaria

*And what is there to conquer
By strength and submission, has already been discovered
Once or twice, or several times, by men whom one cannot hope
To emulate –but there is no competition-
There is only the fight to recover what has been lost
And found again and again: and now, under conditions
That seem unpropitious. But perhaps neither gain nor loss.
For us, there is only the trying. The rest is not our business.²⁴⁴*

T.S. Eliot, “East Coker”

²⁴⁴ *Y lo que hay que conquistar / por fuerza o sumisión ha sido ya descubierto / una o varias veces por hombres con quienes no cabe / la emulación – pero no hay competencia- / sólo la lucha por recobrar lo perdido / y encontrado y vuelto a perder una vez y otra y ahora en condiciones / que no parecen propicias. Más quizá ni ganancia ni pérdida. / para nosotros sólo hay el intento. Lo demás no es cosa nuestra (La traducción la ofrece el propio Jaime Gil de Biedma en su prólogo a la traducción de *Función de la poesía y función de la crítica*).*

Esta cita de “East Coker” fue reproducida íntegramente por Gil de Biedma en el prólogo de su traducción de *Función de la poesía y función de la crítica*, y resulta clave para entender la concepción de la tradición literaria que proponía Eliot tanto en su obra teórico-crítica como en su poesía, así como su reproducción textual por parte del autor barcelonés nos puede ayudar a entender su propia visión eliotiana del pasado literario y su incidencia en el presente de cualquier creador. En estos versos del segundo de los *Cuatro Cuartetos*, se aprecia con claridad esa *modestia deliberada* de los objetivos literarios de Eliot, su conciencia de la naturaleza puramente quimérica de la originalidad suprema, la imposibilidad de la emulación (aunque aquí sí que la modestia es, a la fuerza, una cuestión de cortesía, pues al escribir este poema en 1940, Eliot gozaba de una reputación literaria de gran resonancia y era considerado ya un clásico contemporáneo) y de la necesidad imperiosa (*la lucha*, como dice el poeta angloamericano en estos versos, un término que repetiría el poeta barcelonés en su prólogo) de recuperar lo que está en peligro constante ser perdido u olvidado,²⁴⁵ una empresa que quizá no conlleve ningún resultado definitivo, pero cuya verdadera importancia reside en nuestros esfuerzos por llevarla a cabo. Tal es la visión metaliteraria de un cuarteto de poemas que el joven Gil de Biedma leía con veneración hasta sabérselos de memoria y tal sería la impronta teórica que dejaría en su propia obra crítica, aplicándose a hacer diversos actos de *justicia literaria* hacia figuras como Espronceda y Juan Gil-Albert, la poesía medieval o la tradición crítica anglosajona de mayor o menor renombre en la España de su tiempo.

²⁴⁵ En un ensayo de 1962, “El ejemplo de Luis Cernuda”, nuestro poeta realizaría una defensa del valor permanente de la tradición que postulaba Eliot: *En una sociedad literaria como la española, en la que los libros, según ha dicho en una ocasión Luis Cernuda, sólo tienen -cuando la tienen- actualidad, en donde la incompreensión o la reputación de una obra literaria pueden perdurar años y años, por la sencilla razón de que casi nadie relee, el centenario de un gran escritor del pasado, el oportuno homenaje a un poeta que vive, son una bendición. Nos fuerzan, en efecto, a eso en que verdaderamente consiste la actividad de leer -lo otro es puro y simple informarse-: nos fuerzan a releer* (Gil de Biedma, 1994: 63).

De la estima en que Gil de Biedma tenía la obra teórico-crítica de Eliot y de la hegemonía que esta obra llegaría a ejercer en su propio pensamiento, también nos da buena cuenta en el prólogo de 1955, en el cual, tras recordar las palabras que el poeta de los *Cuatro Cuartetos* había dedicado a Matthew Arnold (*de tiempo en tiempo, 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*) y afirmar que, efectivamente, ese puesto ya lo desempeñaba el propio Eliot, el poeta de *Moralidades* manifiesta hasta qué altura elevaba la importancia crítica del poeta angloamericano, situándolo en la cima de la preceptiva tradicional inglesa junto a Johnson y Arnold y subrayando la importancia de su concepción proteica de la literatura, una concepción que compartía plenamente el barcelonés:

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, depreciarse; Eliot ha cumplido con ese deber de modo casi impecable (Gil de Biedma, 1999: 10).

Si Gil de Biedma era capaz de considerar la defensa o la recuperación de la tradición como *la misión más urgente de la crítica literaria*, es evidente hasta qué punto había asumido con plena convicción la visión eliotiana de la literatura como un continuo ajeno a las modas y las tendencias efímeras y del papel del crítico como guardián de esa tradición, presto, si hiciera falta, a emplearse en el rescate de lo que está en peligro de ser menospreciado u olvidado. Las tesis conservadoras del Eliot de *Función de la poesía y función de la crítica*, aparentemente tan alejadas del modernismo literario que él mismo había ayudado a instalar, fueron acogidas con entusiasmo por el joven Gil de Biedma, poco amigo del experimentalismo y de lo que él veía como la negatividad del surrealismo y las florituras excesivas del 27. Este

conservadurismo literario extraña en un joven de veintiséis años, y el clasicismo que demuestra provenía en gran medida de sus lecturas del Eliot crítico (por entonces, como sabemos por las propias referencias ofrecidas en la traducción, Gil de Biedma había leído no sólo *Función de la poesía y función de la crítica*, sino *The Sacred Wood, For Lancelot Andrewes* y el volumen de *Selected Prose*) y el poeta (los *Cuatro Cuartetos*, uno de sus libros de cabecera en aquellos años, representa todo un monumento a la tradición literaria frente al paso del tiempo de cada vida humana, su intento de *aprehender el punto de intersección de lo intemporal con el tiempo*,²⁴⁶ según rezaba la cita del mismo poema que sería reproducido por el barcelonés en su prólogo), lecturas que configuraron esa mirada crítica que tanto se parecía a la de su maestro angloamericano, de quien dijo en este prólogo:

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 como toda auténtica revolución en arte es históricamente justa. Nada de vanas nostalgias eruditas. El pasado no es un perdido paraíso²⁴⁷ 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”) (Gil de Biedma, 1999: 10).

La cita que acabamos de reproducir nos permite observar el grado de identificación del poeta barcelonés con los postulados teórico-críticos de Eliot y, además, la forma en que la poesía de éste último estaba íntimamente relacionada con el ideario de su propia obra crítica. Sin embargo, Gil de Biedma muestra su habitual perspicacia al querer distanciarse de cualquier tentativa de nostalgia literaria, una matización cuya fuerza se realza con una afirmación de calculada ambigüedad

²⁴⁶ La cita (*But to apprehend/ the point of intersection of the timeless / with time*) procede de “Las Dry Salvages”.

²⁴⁷ Una alusión, quizás, al *Paraíso Perdido* de Milton, autor citado varias veces por Eliot en este texto.

política (*toda auténtica revolución en arte es históricamente justa*) y su rechazo a las *vanas nostalgias eruditas*. A nuestro juicio, el poeta de *Moralidades* tenía la conciencia de estar presentando en sociedad (o al menos la sociedad literaria de la España de los años 50) la obra teórica de Eliot, relativamente desconocida en comparación con su obra poética y dramática, y, en consecuencia, tuvo cuidado en desmontar con antelación cualquier posible insinuación de caducidad en las ideas del poeta de *La Tierra Baldía* y contextualizar el conservadurismo del hombre a diferencia de su obra. En el ambiente politizado en el que se movía este compañero de viaje, tan cercano al Partido Comunista Español, la introducción de un notorio conservador como T.S. Eliot (quien a menudo ha sido tachado de filofascista y antisemita) tenía que ser realizada con una gran dosis de justificación previa y cierto tono de disculpa. Siguiendo la línea de argumentación que emplea nuestro poeta al defender la vigencia de la obra teórica de Eliot, resulta muy llamativo que Gil de Biedma en seguida parezca sentir la necesidad de distinguir claramente entre la personalidad literaria de Eliot y su figura pública (*la página escrita no nos refiere, obligatoriamente, al hombre que la ha escrito*), un asunto sobre el cual volvería con mucho más detenimiento (y bastante menos reverencia) en su ensayo de 1984, “Four Quartets”.

Gil de Biedma tenía una visión muy clara de la tarea que de manera implícita se había impuesto Eliot en la elaboración de este libro, nada menos que la revisión del pasado del canon anglosajón y la ordenación de su presente en lo que a la crítica y la poesía se refería, algo que había logrado de forma notable a juicio de su traductor barcelonés:

“De tiempo en tiempo” se dice en uno de los capítulos de esta obra, “es deseable la aparición de crítico que emprenda una revisión de la literatura del pasado y establezca un nuevo orden de poetas y poemas.” Estas palabras ilustran perfectamente la empresa llevada a cabo por su

autor. Dentro de la historia de la literatura inglesa, el crítico Eliot, inglés por elección, ocupa ya un puesto semejante al de Johnson o al de Arnold (Gil de Biedma, 1999: 10).

Tras efectuar un elogio tan encendido, Gil de Biedma insiste con la siguiente afirmación tan extraordinaria como absolutamente sentida, lo cual nos da una idea del respeto que le merecía la labor crítica de Eliot y la importancia que le concedía, asegurando que el *esquema apreciativo de todo lector actual de poesía inglesa es, en gran medida, obra suya*. Entre los lectores actuales de poesía inglesa, es de suponer que se incluiría a sí mismo, una suposición que la lectura de los textos críticos que iría produciendo a partir de estas fechas y un análisis de su propio *esquema apreciativo* no vienen sino a confirmar. Para insistir en la vigencia de la obra de Eliot para sus contemporáneos, Gil de Biedma no sólo aducía su oportunidad respecto a la polémica “comunicación-conocimiento”, sino que también resaltaba la creciente valía de esta obra crítica, no sujeta a los avatares de las modas literarias sino construida con una paciencia y una seriedad que avalaban su puesto en el epicentro de la literatura inglesa. Como no podía ser menos en un pragmático tan conspicuo como Eliot, los objetivos de su trabajo pretendían ser claros y realistas y el propio Gil de Biedma (quien ya había insistido en la *modestia deliberada* de la labor crítica del poeta de Saint Louis) percibió en seguida el valor extraordinario que tenía este enfoque crítico para sus propios fines, una impresión reforzada por la fuerte afinidad artística y hasta temperamental que sentía con el poeta angloamericano. El autor de *El pie de la letra* era, al menos en sus textos publicados, un erudito que solía esconder muy bien sus lecturas y también sentía cierta desconfianza hacia lo que él veía como la pirotecnia académica y, en este sentido, Eliot le proporcionaba una referencia fundamental de la crítica extrauniversitaria. A nuestro juicio, la raíz de la antipatía que el poeta barcelonés sentía por las teorías de Carlos Bousoño se

encontraba en cierta manía antiacadémica.²⁴⁸ Pese a reconocer que *Carlos es una persona encantadora y sus trabajos sobre poesía son de verdad interesantes*, insiste el barcelonés en que esos trabajos *están escritos en un tono de falsa modestia profesoral que me impacienta mucho* (Gil de Biedma, 1991: 185). Hay que señalar que la falsa modestia era una postura que él mismo (y Eliot) adoptaba con suma facilidad (en el caso del autor angloamericano, I.A.Richards hablaría de su *ridícula falsa humildad que es pretenciosidad*), junto a una ironía anti-intelectualizante que con frecuencia escondía su verdadera erudición, un anti-intelectualismo que siempre ha sido una actitud profundamente inglesa.²⁴⁹ La *intelligentzia* inglesa suele ser reacia a declararse como tal, sabedora del recelo que el término suele despertar en la burguesía más o menos ilustrada y el propio Gil de Biedma se había referido (con una precisión terminológica nada casual) a su admiración por la *burguesía intelectual inglesa* cuyo pragmatismo y horror a la ideología han sido diseccionados con gracia y lucidez por George Steiner:

This land is blessed with a powerful mediocrity of mind. It has saved you from communism and it has saved you from fascism. In the end you don't care enough about ideas to suffer their consequences (en Paxman, 1998: 190).²⁵⁰

²⁴⁸ En un ensayo sobre Luis Cernuda de 1977 titulado “Como en sí mismo, en fin”, hablaría de *las aluviales ineptias de Torrente y Del Río [...] la estupidez de tantos otros trabajadores de escalafón y nómina* y precisaría que *si el nivel de la crítica literaria española era muy bajo, si la mayoría abrumadora entre los hispanistas la componía un rebaño de memos laboriosos, se trataba de insuficiencias con las que todos teníamos que pechar, no de una particular maldición que fulminase a Cernuda* (Gil de Biedma, 1994: 340).

²⁴⁹ En su diario de 1956, el poeta barcelonés aseguraba que *las razones son putas, si uno se fía. Admiro a los ingleses porque sabe ponerlas en su sitio, guardar las distancias: su conformismo entraña siempre alguna subversión. Los franceses son maestros en demoler razones pero es para abrazarse a las que les quedan con una intemperancia y una avaricia de rentiers. En cuanto a los españoles, creemos absolutamente en todo lo que no creemos y en una porción de cosas en las que no hemos pensado jamás* (Gil de Biedma, 1991: 161-162).

²⁵⁰ Esta tierra ha sido bendecida con una poderosa mediocridad mental. Os ha salvado del comunismo y os ha salvado del fascismo. Al fin y al cabo, no os importan lo suficientemente las ideas como para sufrir sus consecuencias.

En su recelo de la academia y de la crítica profesional, Gil de Biedma se acercaba conscientemente a la postura de Eliot, aunque en honor a la verdad, habría que señalar que la figura del poeta de Saint Louis era cualquier cosa menos “anti-establishment”, y ya por los años cincuenta ejercía una tutela literaria enorme sin la menor necesidad de ostentar una cátedra. Sin embargo, la coherencia y la *modestia deliberada* del enfoque crítico de Eliot no dejaban de suscitar el entusiasmo del poeta barcelonés, quien no dudaba en afirmar que éste último:

se propone, antes que descubrir la esencia última de lo poético – si es que existe -, hallar orientación para quienes, como él, escriben y leen poemas. Al examinar la historia de la poesía y de la crítica de poesía no cae en la embriagadora tentación de pronunciar excomuniones y conceder salvoconductos (Gil de Biedma, 1999: 16).

Cuestionar el canon

El rescate continuo, generación tras generación, de lo que por estar ya hecho amenaza perderse o, por lo menos, despreciarse [...] sometiendo a nueva prueba los valores ya demasiado a ciegas aceptados.

Jaime Gil de Biedma, 1999: 19

Gil de Biedma tenía una clara conciencia de estar reaccionado contra lo que consideraba la excesiva influencia de sus antecesores más cercanos, la Generación del 27 (en un ensayo de 1962 titulado “El ejemplo de Luis Cernuda”, hablaría de *la poesía de los del 27, contra la cual ahora empezamos a reaccionar conscientemente*), sobre todo en cuanto a lo que consideraba el escaso interés de su prosa y los excesos de algunos de sus poetas como Emilio Prados. En un ensayo llamado “Luis Cernuda y la expresión poética en prosa”, el autor barcelonés reconocía de antemano que se refería en primer lugar al tópico acerca de esta “generación” (*según la imagen convencional, la generación del veintisiete es una*

generación de grandes poetas a quienes acompaña un solitario ensayista divagador, y también gran poeta a sus horas, José Bergamín) pero aun así su juicio al respecto fue fulminante, evidenciando que a veces su afilada ironía (y su sorna hacia la crítica académica) podía más que su afán de medida:

Lo cierto es que la creación en prosa de los escritores aparecidos en los años veinte, salvo contadas excepciones que datan casi todas de los años siguientes a la guerra civil, no parece que haya de ocupar ante la posteridad un lugar muy distinguido. En el mejor de los casos, y como sucede a tantas reliquias de nuestra literatura, disfrutará de una alguna retraída eminencia debidamente frecuentada por la crítica académica y escasamente atendida por los aficionados lectores. Si pocas veces se ha escrito en castellano con tanta voluntad de arte, pocas veces el resultado tuvo tan poco interés (Gil de Biedma, 1994: 327).

En su ensayo titulado “La imitación como mediación, o de mi Edad Media”, Gil de Biedma nos da una muestra inequívoca de la intensidad con la que había asimilado los postulados eliotianos acerca de la tradición literaria y su valor permanente en la creación y la crítica literarias, postulados que compartía con su amigo Gabriel Ferrater, cuya estela eliotista cita con aprobación:

Para llegar ser a contemporáneos de nosotros mismos es necesario enseñarse a analizar críticamente la inmediata tradición en que nos hemos formado y es necesario emanciparse mediante la formulación de los supuestos estéticos fundamentales de la poesía que intentamos hacer, que no son exactamente los mismos en que se fundaba aquella. 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 quizás el medio más sutil y eficaz para innovar (Gil de Biedma, 1994:271).

Esta innovación basada en la tradición era lo que Gil de Biedma llamaría *aliarse con los abuelos en contra de los padres*, una alianza que en su caso también contaría con algún que otro pariente extranjero que le pudiera ayudar en su tarea, siendo T.S. Eliot el más destacado entre ellos. En su prólogo a *Función de la poesía y función de la crítica*, el poeta barcelonés identificaba una relación entre la reacción que pretendían llevar a cabo los de su promoción poética contra sus antecesores poéticos (recordemos su juicio acerca de la poesía de la generación del 27, *contra la cual ahora empezamos a reaccionar conscientemente*) y la que fue protagonizada por Pound, Hulme y el propio Eliot hacia el tardoromanticismo de sus predecesores más inmediatos, los llamados *Georgian Poets*,²⁵¹ quienes habían llevado el Romanticismo inglés a lo que nuestro poeta llamó *un callejón sin salida*:

La obra de Eliot –igual que la de otros contemporáneos suyos– nació en parte como un escape del callejón sin salida en que los Georgian Poets, última encarnación del impulso romántico, habían metido a la tradición poética inglesa. Esta reacción adoptó en principio –o, mejor dicho, se vio forzada a adoptar– un modo pragmático: el imaginismo. Pero Hulme, Pound o Eliot se proponían sobre todo afirmar lo que la poesía tiene de arte frente a lo que en ella puede haber de confidencia sentimental (Gil de Biedma, 1999: 12).

Gil de Biedma tenía una opinión muy clara acerca de la síntesis entre la obra teórico-crítica de Eliot y su poesía, una síntesis que él atribuía a la coherencia del pensamiento eliotiano y que percibía desde los inicios de esa actividad poética con la publicación de *Prufrock y otras observaciones* en 1917, sólo dos años antes de la aparición de lo que el poeta barcelonés señala con acierto como el primer ensayo

²⁵¹ *Georgian Poetry* fue el nombre dado a una serie de cinco volúmenes de poesía inglesa que fueron publicados entre 1912 y 1922. Fueron numerosos los poetas incluidos en estos volúmenes, entre ellos Rupert Brooke, D.H. Lawrence, Robert Graves y Siegfried Sassoon. La presencia en estas publicaciones de otros autores de marcado acento tradicionalista hizo que el término adquiriera pronto un tono ciertamente despectivo y algunos de los miembros más destacados del grupo acabaron por distanciarse de él.

importante del escritor angloamericano “Reflexiones sobre el *vers libre*”. A juicio de nuestro poeta, lejos de representar una contradicción con el supuesto conservadurismo de su obra teórica, los primeros poemas eliotianos son incluso dilucidados por esa obra:

Hoy, al cabo del tiempo, es fácil advertir que las “Reflections on vers libre” aclaran, y no contradicen los poemas de Prufrock and other observations, publicados el mismo año. Es el arranque. A partir de ese momento, teoría y práctica, crítica y poesía, avanzan de consuno y despiertan una atención y ejercen una influencia siempre creciente (Gil de Biedma, 1999: 12).

Como se puede comprobar a partir del prólogo de 1955, el poeta de los *Cuatro Cuartetos* le había ofrecido a Gil de Biedma un modelo a seguir no sólo en cuanto a sus versos, sino en la propia vocación de crítico que poseía el autor catalán, proporcionándole el espejo en el que mirarse en una tarea crítica que se proponía desde la postura eliotista de *practicante del arte poética y gustador de poemas*, intentando aplicar la medida y el sentido común que predicaba el poeta angloamericano, aunque en el caso de Eliot lo que se predicaba no siempre era lo que se practicaba, como tendremos ocasión de ver más adelante, y la exaltación del sentido común por parte de ambos nos remite al famoso juicio de Descartes quien aseguraba que el sentido común era la cualidad que con más justicia está repartida por el mundo ya que todos creen poseer mucho y nadie cree necesitar más.

El estilo eliotiano

Eliot es un gran poeta y un gran escritor, su prosa la precisión misma: toda palabra cuenta: Y tras la palabra escrita se transparenta siempre, dándole viveza, la palabra hablada, el modo de entonar y acentuar, el tono ligeramente más bajo que en el diálogo se marca uno de esos incisos, tan frecuentes en esta prosa escrupulosa, que parecen reflejar los rodeos del pensamiento hasta llegar a la formulación exacta, una vez hechas todas las salvedades y habida cuenta de cada posible excepción.

Jaime Gil de Biedma, 1999: 28-29

La consecuencia más clara de la profunda asimilación de la obra crítica de Eliot por parte de Gil de Biedma es la adopción de lo que se puede denominar un estilo eliotiano,²⁵² un enfoque crítico que se caracterizaba en primer término por la valoración del sentido común, la mesura y una visión muy cercana a la eliotiana de la tradición europea y de su importancia para la literatura contemporánea. Ambos poetas demuestran un claro placer en llevar la contraria, en defender lo que está pasado de moda o incluso olvidado y reivindicar su importancia a contracorriente. En el caso de Eliot, esta afición de iconoclasta a la inversa se demuestra de forma notable en sus ensayos sobre los poetas metafísicos y su defensa de algunas de las figuras menores de las letras inglesas frente a lo que veía como el histrionismo de Byron y Shelley y la injusticia del hecho de que su desmedida notoriedad literaria se hubiera conseguido en buena medida por razones más biográficas que poéticas, sobre todo en el caso de éste último de quien diría que *el interés biográfico que siempre ha suscitado hace casi imposible leer la obra sin recordar al hombre: enfático, pedante, egocéntrico, a veces casi un sinvergüenza* (Eliot 1999:125). El poeta barcelonés, por su parte, no dudaría en aplicarse a recuperar el prestigio de una figura como

²⁵² Al concluir su prólogo de 1956, nuestro poeta afirmaría acerca de la prosa eliotiana que *el estilo jamás se hace pesado, y en algún momento, al enfrentarse con alguna cuestión demasiado seria, algo como una irónica humildad nos hace sonreír* (Gil de Biedma, 1999: 29).

Espronceda, a quien consideraba un poeta injustamente marginado por las modas literarias españolas:

Nunca, ni siquiera en los años en que menos se le ha estimado, han dejado de reconocerse en Espronceda ciertas cualidades[...] Guste o no guste -y acaso irá gustando más según pierdan vigencia los supuestos estéticos que, de modo más o menos explícito, han informado la poesía y la crítica de poesía españolas durante los últimos cuarenta años-, Espronceda es en nuestra lengua el primer poeta moderno (Gil de Biedma, 1994: 297-298).

Asimismo, tanto Eliot como Gil de Biedma demostraron escaso interés por las nuevas tendencias de la teoría literaria, en parte por razones cronológicas en el caso del poeta angloamericano (aunque los formalistas rusos ya habían empezado a publicar sus primeros estudios en los años veinte, tuvieron una escasa incidencia en los estudios literarios de Inglaterra, anclados en la tradición, como hemos señalado en nuestro capítulo anterior, hasta bien entrada la década de los sesenta) y estas corrientes innovadoras dejaron por completo indiferente al poeta angloamericano, quien solía aludir a su ignorancia y su incapacidad para comprender la crítica sociológica o psicológica. Por razones de temperamento y gusto en el caso de ambos poetas, tanto su valoración de la tradición como su escepticismo ante posturas doctrinarias o radicales, fueron consecuencia en parte de cierto anti-intelectualismo profundamente inglés que hemos señalado antes y que les alejó de cualquier tentativa de asimilar las ideas de la nueva crítica, y el hecho de considerarse críticos extraacadémicos también incidiría en su distancia respecto a las nuevas teorías de la literatura. En los dos escritores, se produjo, si no un rechazo, al menos una cierta desconfianza hacia lo que veían como las maneras profesoriales de otros críticos, personificados en las figuras de Carlos Bousoño y I.A. Richards respectivamente. En

el caso de Eliot, esta actitud le llevó a afirmar (con una muestra de ingenuidad algo forzada) que no entendía la lectura de su obra que hacía el crítico inglés:²⁵³

Cuando Richards asegura que en La tierra baldía se da “una completa separación entre poesía y creencias, cualesquiera que éstas sean”, no estoy más capacitado que otro lector para negarlo (Eliot, 1999: 170).

En el caso de Gil de Biedma, la ausencia de referencias a las nuevas teorías literarias no se puede explicar por razones meramente cronológicas. En un ensayo de 1985, “La imitación como mediación, o de mi Edad Media”, obvió cualquier referencia a la intertextualidad al referirse a este aspecto de sus poemas, aunque es difícil imaginar que era ajeno por completo al término que llevaba en boga literaria varios años desde la aparición en 1967 del conocido artículo de Julia Kristeva. De hecho, empleó una y otra vez el vocablo “imitación” (un término que, a su vez, había defendido el propio Eliot) para referirse a la vertiente intertextual de su propia obra, sugiriendo unas ganas ligeramente provocativas de demostrar su preferencia por la terminología más antigua y huir de las presuntas modas críticas para hablar de su obra. A nuestro juicio, el escaso interés que Gil de Biedma sentía por las nuevas teorías literarias (aunque no así por muchos teóricos, puesto que a menudo no dudaba en elogiar algunos filólogos cercanos a su forma de entender la literatura como José María Castellet o Francisco Rico, por ejemplo, y, por supuesto, los críticos pertenecientes a la tradición anglosajona que tanto le interesaba, desde Coleridge hasta Langbaum) se puede explicar en parte por la asimilación de la obra crítica de

²⁵³ Sin embargo, Eliot también hablaría en términos muy elogiosos de la obra crítica del autor de *Science and Poetry*, asegurando en *Función de la poesía y función de la crítica*: I.A. Richards, que conoce mejor que nadie el instrumental que un crítico científico precisa, nos dice que se requiere “un conocimiento apasionado de la poesía y una aptitud para el análisis desapasionado” (Eliot, 1999: 45). Para un estudio mucho más detallado de la dialéctica crítica entre Richards y Eliot, véase Constable, 1990b.

Eliot y sus concomitantes doctrinas de sentido común y desconfianza hacia las supuestas modas pasajeras, una postura que inevitablemente se traduce a veces en una desconfianza hacia lo nuevo. En un análisis magistral del estilo ensayístico del poeta angloamericano y sus defectos sutilmente engañosos, su biógrafo Peter Ackroyd señala las características principales de la prosa crítica de Eliot y la forma en la que a menudo esta prosa consigue deslumbrar antes que convencer:

He characteristically begins with a judgement – that is to say, his perceptions seem instinctively to take that form – and then casts around for evidence which might support it. But where the assertions of judgement seem magisterial and final, the actual process of justifying, or elaborating upon, them is often vague or inconsistent. Critics have often noticed how often, and with what ease, he will contradict himself, even in such key matters as the nature of ‘belief’ or poetic ‘personality’. His tone of certainty and assurance, however, carries him over these difficulties – he exhibits a kind of wilfulness, an extraordinary faith in his own perceptions and judgements which he does not feel it necessary properly to justify. There is, of course, also an element of subtle bluff as he had once confessed to Richard Aldington – he has a habit of making recondite references which are meant to impress rather than to inform. For these essays are in a way performances-Eliot is contemplating himself playing the role of critic, and there is a tone of oblique irony evident in many of them. They are, as it were, dramatic monologues, dramatic monologues no less rigorously ‘worked up’ than his poetry (Ackroyd, 1984: 106).²⁵⁴

A nuestro juicio, el autor de *Moralidades* también solía incurrir en las mismas inconsistencias en su prosa crítica, una labor en la cual primaba más la calidad

²⁵⁴ Habitualmente empieza con un juicio de valor -es decir, sus percepciones parecen tomar esa forma instintivamente- y luego empieza a buscar evidencia que pueda apoyarlo. Pero mientras que las sentencias parecen magistrales y definitivas, el proceso de justificarlas o desarrollarlas es a menudo vago o incoherente. Los críticos han notado con qué frecuencia y con qué facilidad se contradice a sí mismo, incluso en asuntos tan importantes como la naturaleza de las “creencias” o la “identidad” poética. Su tono de convicción y seguridad le permite sobreponerse a estas dificultades- exhibe una especie de testarudez, una fe extraordinaria en sus propias percepciones y juicios que no siente la necesidad de justificar. Hay también un elemento de “farol” sutil, como confesó una vez a Richard Aldington -tiene la costumbre de hacer referencias recónditas que sirven para impresionar más que para informar. Estos ensayos son de algún modo actuaciones -Eliot se está contemplando a sí mismo

estética que la coherencia discursiva, como él mismo estaba dispuesto a reconocer en la “Nota Preliminar” a su *El pie de la letra*, asegurando sin complejos que *ante la página por hacer, siempre he vigilado menos el hilo de la idea que el trabajo de las palabras* (Gil de Biedma, 1994: 12). Esta confesión nos confirma la sensación de efectismo que a menudo desprende la obra crítica de Jaime Gil de Biedma, la hegemonía de la calidad de la prosa sobre el rigor de las ideas, la supremacía de la brillantez irónica en el juicio subjetivo sobre el desarrollo minucioso de un discurso lógico y coherente. Al igual que su admirado Eliot, el poeta barcelonés se defendía mejor en el terreno del análisis de un escritor en concreto en vez de la teoría en general. Tal vez por su conciencia de sus propias limitaciones críticas, rara vez se adentraba expresamente en los terrenos de la metateoría literaria, sino que procuraba aportar (con una modestia muy estudiada y tan deliberada como la del autor de los *Cuatro Cuartetos*) su personal lectura de poeta de los textos y los autores elegidos:

Incluso en el mejor de los casos, los poetas metidos a críticos de poesía 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).

Por otra parte, creemos que el poeta barcelonés también consideraba sus ensayos como una forma de *actuación*, como una manifestación artística más, una de las *limitaciones* de su prosa crítica que había señalado en la “Nota Preliminar” y que asumía con plena conciencia e incluso con absoluta convicción:

En cuanto a la segunda limitación, no la siento como tal porque no me siento en absoluto a disgusto con ella; al contrario, estoy de acuerdo. Consiste en haber creído, y en seguir creyendo que la crítica literaria no es sino una variedad del arte de escribir y que el efecto estético es tan principal en ella como en cualquier otro género de literatura (Gil de Biedma, 1994:12).

haciendo el papel de crítico y hay un tono de ironía oblicua en muchos de ellos. Son, digamos,

La consideración estética, francamente efectista a veces, era a su vez una de las principales señas de identidad comunes a la prosa crítica de Gil de Biedma y la de Eliot, pero también su primacía a veces representaba uno de sus principales defectos, por muchos que ambos poetas insistieran en señalar las limitaciones de su obra crítica tanto en sus planteamientos formales como en su realización Eliot resumiría estas limitaciones en un acto de autocrítica de una lucidez extraordinaria: *me doy perfecta cuenta de la limitación de mi perspectiva, que no intento excusar, de mi inaptitud para el razonamiento abstracto, así como de flaquezas menos excusables. Carezco de teoría general propia* (Eliot 1999: 183). La disculpa justificatoria, repetida con frecuencia por ambos, de ser meros practicantes del arte poética y gustadores de poemas y no críticos profesionales²⁵⁵ adecuadamente preparados sirvió para intentar mitigar las deficiencias de una obra crítica que permitía la introducción habitual de prejuicios personales y generalizaciones no corroboradas²⁵⁶ con el pretexto de la sinceridad de la visión personal y la reiterada disculpa preliminar de la modestia de los propios propuestos. Es una estratagema que funcionó muy bien para ambos escritores y, en el caso de Gil de Biedma, creemos que la influencia estilística más importante en la génesis de este recurso se encuentra precisamente en los textos de T.S. Eliot, textos que el poeta barcelonés había leído con suma aprobación y, como se pudo apreciar después, con no poca fruición.

monólogos dramáticos, monólogos dramáticos no menos elaborados que los de su poesía.

²⁵⁵ El poeta barcelonés solía aludir a su propia ignorancia acerca de las fechas o los lugares de publicación de muchos de sus escritos, ofreciendo así un tono de aficionado a su prosa que, a nuestro juicio, no era ni casual ni inconsciente.

²⁵⁶ Como hemos visto anteriormente, Eliot era sumamente capaz de percibir estos defectos en la obra de los demás (y a reconocerlos en su propia obra si los señalaban otros), diciendo de cierta idea de Coleridge: *La última frase-“Milton tenía una gran imaginación, Cowley mucha fantasía”-es suficiente para hacernos sospechar, ya que se apoya en una argumentación especiosa: se traza una distinción, se escogen dos autores que la ilustren satisfactoriamente y se ignoran los ejemplos negativos o los casos difíciles.*

En justicia, hay que señalar que tanto Gil de Biedma como Eliot solían criticarse a sí mismos y estaban dispuestos a reconocer e incluso a resaltar los defectos de su prosa crítica. En el caso del autor de *Función de la poesía y función de la crítica*, algunas de las anotaciones a sus propios textos son muy corrosivas y su capacidad de autocrítica era muy notable. En uno de los casos más singulares de la historia literaria, Eliot escribió una carta al *New English Weekly* en la cual, tras darle la razón a Ezra Pound por sus críticas en una reseña de *Función de la poesía y función de la crítica*, el poeta de los *Cuatro Cuartetos* procedió a atacar su propio libro, acusándolo de ignorancia, imprecisión y de revelar las prisas de su composición. También dijo que había sobrevalorado a Dryden, no había comprendido a Coleridge y que su ensayo sobre Arnold era *superfluo* ya que *tardé ocho horas en no llegar a ninguna conclusión* (Ackroyd, 1986:196). Aunque el recurso al autodesprecio no siempre resulta tan inocente o tan sincero como puede parecer a primera vista (insistimos en nuestra creencia de que en ambos autores tal recurso funciona como una suerte de estrategia discursiva al fundamentar su perspectiva crítica de lector aficionado sin excesiva sofisticación teórica o erudita, y, por lo tanto, crítico objetivo, sincero y digno de la confianza del lector), los dos demostraron un alto grado de autoconciencia en indicar los auténticos defectos de su propia obra crítica y, por supuesto, los mayores logros de esa obra, que en ambos poetas residía en su lectura perspicaz e iluminadora de la obra de otros poetas más que en conjeturas teóricas o generalizadoras acerca de fenómenos literarios de mayor extensión. Como ha señalado, Peter Ackroyd:

praise at his critical acumen in the examination of individual authors was mixed with scorn or bafflement at the general principles he espoused. Eliot was perceptive enough about his own work

to share this attitude in part; he realized, for example, that his essays on individual poets would probably be of more lasting worth than his more generalised pieces (Ackroyd, 1984: 237).²⁵⁷

Por otra parte, Gil de Biedma también se divertía mucho con una postura muy eliotiana, la de adoptar un toque de ironía conservadora ante la crítica más radical y fingir cierta ignorancia acerca de su propia obra o la posible complejidad de la de otros. A nuestro juicio, tal postura fue una de las consecuencias más exageradas y menos deseables de la exaltación de la doctrina del sentido común, consistente con su búsqueda de una poesía tan comprensible como una carta comercial y nada *oscura* (en consonancia con el “realismo crítico” que postulaba Castellet) y su desconfianza anglófila hacia las posturas intelectualizantes. En su prólogo a *Función de la poesía y función de la crítica*, el poeta barcelonés cita con aprobación la sorna con la que Eliot se despachó a gusto con un crítico de *The Times Literary Supplement* (la mejor, más respetable y más respetada de nuestras publicaciones literarias, como señalaba el poeta angloamericano, como para insistir en el despropósito que nos estaba refiriendo) quien le había acusado de haberse detenido en su marcha vanguardista al haber elegido el camino más conservador, al menos en términos ideológicos. Pese a la simpatía que la postura del poeta angloamericano le inspiraba al autor barcelonés, cuando pensamos que dicho crítico se refería a la colección de ensayos titulada *For Lancelot Andrewes* y, en particular, su conocida declaración de su autor como clásico en literatura, monárquico en política y anglocatólico en religión, la acusación de conservadurismo era plenamente justificable, aunque la propia obra de Eliot no siempre recreaba esos esquemas tan reaccionarios, como nuestro poeta se había

²⁵⁷ Elogios de sus aciertos críticos en el análisis de autores específicos se mezclaron con desprecio o confusión acerca de los principios generales que postulaba. Eliot tenía una perspicacia suficiente sobre su propia obra para compartir esta actitud en parte; se dio cuenta, por ejemplo, que sus ensayos sobre poetas específicos tendrían más valor duradero que sus piezas más generalizadas.

encargado de señalar en su prólogo, destacando la coherencia de sus ideas y la simbiosis existente entre su obra crítica y su poesía.

En esta identificación con el Eliot provocador de la *intelligentzia* progresista, es posible discernir cierto ramalazo de señorito *bon vivant* en la postura de Gil de Biedma, la afición del poeta exquisito a provocar a los artesanos de la crítica más radical y politizada, consecuencia de lo que en otro apartado de este trabajo hemos denominado su propensión a *épater la bohemia*. Sobre todo a partir de los años sesenta, se detecta una sensación creciente de desencanto político que invadía sus textos críticos como el artículo titulado “Carta de España (O todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)”, un texto que refleja su falta de fe en cualquier utopía política o incluso en un cambio radical en la vida política española. Una y otra vez el poeta del medio siglo insiste en justificar el conservadurismo del escritor angloamericano al atribuirlo a su *creencia en el valor permanente de la tradición*, pero es patente la incomodidad que sentía el joven intelectual español de 1955 ante la evidencia de la personalidad reaccionaria del autor de uno de los textos poéticos más vanguardistas del siglo veinte, como se desprende de su insistencia en distinguir claramente entre el enorme interés que él percibía en la obra de Eliot y la figura pública del mismo: *Por lo que respecta al proceso espiritual del hombre Eliot, que aquí nos interesa menos* (Gil de Biedma, 1999: 14). La presentación en sociedad de Eliot y su obra teórica a veces parecía obligar a nuestro poeta a caminar por una especie de cuerda floja ante las expectativas politizadas de quienes eran previsiblemente los lectores de su traducción y de ese texto introductorio a cargo del poeta barcelonés que es mitad prólogo, mitad justificación, en el cual percibimos su ansiedad por despersonalizar la obra del poeta angloamericano, recordando que *la emoción del arte es impersonal, ha dicho muchas veces Eliot* (Gil de Biedma, 1999: 25).

Otro elemento esencial del estilo eliotiano que Gil de Biedma decía admirar profundamente y según él era una de las características más reconocidas del hombre era la honestidad intelectual (recordemos su referencia en el citado prólogo a Eliot como *un hombre de reconocida honestidad intelectual*, referencia que había desaparecido de la versión revisada que publicó en 1980), una consecuencia de la coherencia que la obra teórico-crítica del escritor angloamericano poseía a juicio del poeta barcelonés. En este sentido, sin compartir en absoluto las convicciones religiosas de su maestro, admiraba el esfuerzo de éste por no dejar que esas creencias ejercieran una influencia dogmática sobre su obra crítica, manteniendo así lo que el autor de *El pie de la letra* denomina *una lucha* por mantener la objetividad intelectual:

Sus convicciones religiosas le imponen además cierto didactismo contra el cual el escritor ha luchado con supremo tacto y casi siempre con éxito (Gil de Biedma, 1999: 15).²⁵⁸

Como hemos señalado con anterioridad, una de las constantes del enfoque crítico de Eliot que sería asimilada por Gil de Biedma es la adopción consciente de la postura del lector,²⁵⁹ propagando una modestia deliberada que a veces le impulsa a fingir cierta ingenuidad o sorpresa ante interpretaciones que le desagraden. Esta postura conlleva implícitamente el rechazo a la postura clásica del crítico frente al autor y como intermediario entre éste y el lector. Al igual que en el caso de su poesía, la prosa crítica del poeta barcelonés presuponía la adopción de un papel, la representación de un personaje que no correspondía del todo con el bagaje cultural

²⁵⁸ En la versión revisada de 1980, este comentario se había convertido en *cierto didacticismo contra el cual el escritor ha luchado con mucho tacto y a menudo con éxito* (Gil de Biedma., 1994: 21).

del individuo detrás de la máscara. Según el poeta barcelonés, la mirada crítica de Eliot fue configurada por la *modesta deliberada* que aportaba a sus estudios de la literatura, imponiéndose una restricción (Gil de Biedma se refiere en su prólogo a una *triple restricción* que entraña esa modestia deliberada, sin especificar más de dos de estas restricciones que Eliot solía imponerse a la hora de abordar sus estudios críticos: la brevedad y la concreción del tema en cuestión) que condicionaba en todo momento estos estudios y evitaba la tentación a perderse en la búsqueda metapoética de *la esencia de la poesía*.

A nuestro juicio, Gil de Biedma, a pesar de su no desdeñable preparación literaria y teórica, a veces obviaba las contradicciones internas de la crítica eliotiana, y cuando dice que Eliot *no cae en la embriagadora tentación de pronunciar excomuniones y conceder salvoconductos*,²⁶⁰ no es estrictamente cierto, pues Eliot sí que se dedicaba a fulminar a autores como Addison (a quien llamó *un conspicuo ejemplo de mediocridad embarazosa*) o Shelley (en el caso de éste por su inmadurez y sus ideas *repelentes*) con argumentos extremadamente subjetivos, aunque como su discípulo barcelonés, tenía el mérito de demostrar la sinceridad necesaria para reconocer la antipatía que sentía antes de pegar la puñalada correspondiente. Naturalmente, ningún escritor está por encima del bien y del mal y en la exaltación de la medida de Eliot, al poeta barcelonés se le va la mano con frecuencia. Así, sus opiniones durísimas sobre Juan Ramón Jiménez se asemejan llamativamente en su virulencia subjetiva a lo que aseguraba que estaba ausente en la obra crítica del poeta angloamericano, ya que demuestran unas ganas enormes de excomulgar

²⁵⁹ Como señalaba nuestro poeta en su diario de 1956: *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-yo- leyendo un poema [...] Desde ese 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* (Gil de Biedma, 1991:186).

literariamente al poeta de Moguer, permitiendo que sus prejuicios personales acerca de dicha figura impregnen por completo su juicio sobre su obra. Así, por ejemplo, en “J.R.J.: Notas a un centenario”, en un tono que recuerda el que adoptó Eliot para hablar de Shelley,²⁶¹ Gil de Biedma insiste en vincular su juicio literario sobre el autor de *La estación total* que hemos reproducido con anterioridad (un juicio, por otra parte, absolutamente razonada y justificable en un ensayo de crítica literaria) y su pésimo concepto subjetivo del ser humano:

A una excepcional capacidad para sentirse a sí mismo, J.R.J. unía una excepcional incapacidad para verse, en relación con los demás y en relación consigo mismo. Quizá por ello, en la vileza instintiva de sus arremetidas contra otros poetas -Machado, Salinas, Guillén, Lorca, Alexandre y Neruda- nunca le embarazó el pudor de disimular lo que en él había de pelendrín, de mezquino y malicioso señorito de casino de pueblo de Huelva (Gil de Biedma, 1994: 255).

A nuestro juicio, en la obra ensayística de Gil de Biedma se aprecia a menudo cierta contradicción interna, como en el caso de unas afirmaciones pertenecientes al prólogo de *Función de la poesía y función de la poesía* que pretendían insistir en la necesidad de una crítica impersonalista y objetiva cuyos *criterios apreciativos* eludieran en todo lo posible el terreno personalizador. Resulta difícil reconciliar estas declaraciones con el estilo corrosivo y francamente personal del poeta barcelonés y su empeño habitual en calificar su obra crítica de un mero cúmulo de impresiones personales sin valor objetivo alguno, emitidas desde la óptica del *practicante del arte poética y gustador de poemas*. Así, pues, esta declaración de intenciones se caracteriza en primer lugar por su vaguedad teórica, (un defecto que solía camuflar

²⁶⁰ Un comentario del cual no se retractó en 1980 en una versión revisada llena de modificaciones muy ponderadas y nada casuales, sugiriendo una actitud cuando menos contradictoria hacia la figura de Eliot a quien también consideraba por entonces *un dictador literario*.

²⁶¹ Con una crueldad irónica que habría hecho las delicias de su traductor barcelonés, Eliot diría de Shelley: *de un poeta que en una nota sobre vegetarianismo nos dice que “el orangután se asimila por*

muy hábilmente con ironía y una prosa esmerada) y la contradicción interna que supone con su propia teoría de la recepción poética:

Estos criterios apreciativos acaso hayan de ser predominantemente formales sobre todo si queremos aplicarlo con un mínimo de éxito a la poesía de nuestro tiempo-, como un correctivo a nuestra impertinente afición a adoptar posiciones personales en terrenos donde la personalidad no tiene maldita cosa que hacer (Gil de Biedma, 1999: 19).

Gil de Biedma aseguraba en el prólogo de su traducción de Eliot que era *un autor que siempre ha mostrado escaso entusiasmo por las generalizaciones precipitadas* (Gil de Biedma, 1999: 20), una afirmación que no corresponde demasiado con la realidad, ya que el escritor angloamericano a menudo demostraba bastante más brillantez que solidez en su prosa crítica y era sumamente propenso a generalizar²⁶² acerca de todo lo que no le gustaba, una tendencia a la que sucumbiría también su discípulo barcelonés, aunque también es cierto que solía reconocer su ignorancia o su falta de interés en algunos temas o autores. Su confesión de su incapacidad para apreciar la literatura alemana, por ejemplo, con la excepción de Rilke, se caracteriza por su subjetividad y su mezcla de sinceridad y escaso afán de rigor crítico:

en cuanto a lo que la poesía cernudiana asimiló del idealismo romántico alemán, no puedo, lamentablemente, opinar con un mínimo de solvencia. Desconozco el idioma y, por si ello fuera poco, una temprana, breve y desgraciada pasión por las Elegías del Duino me ha hecho alérgico a esa tradición a esa tradición moderna tan importante [...] yo los he leído poco y en castellano, y temperamentalmente no los entiendo mucho (Gil de Biedma, 1994: 346).

completo al hombre, tanto en el orden como en el número de los dientes”, podemos esperarlo todo (Eliot 1999: 124).

²⁶² En justicia, hay que señalar que el propio Eliot dijo en su Introducción a *Función de la poesía y función de la crítica* que *nuestra directa experiencia de la poesía requiere una buena cantidad de actividad generalizadora* (Eliot, 1999: 44).

En la subjetividad de su juicio y sus declaraciones de alergia hacia una tradición literaria e incapacidad temperamental para entender a ciertos autores, el discurso crítico del barcelonés se parece notablemente al de Eliot quien, curiosamente, sentía una ambivalencia parecida hacia la literatura germana y, de manera muy especial, una verdadera animadversión irracional hacia la figura de Goethe.²⁶³ El enfoque crítico de Eliot se construyó principalmente en torno a la difusión de su percepción personal de la obra de otros poetas y críticos, adornada con una serie de generalizaciones descalificadoras que a veces se mitigaban con la interesada sinceridad con la que su autor reconoce sus prejuicios o la estudiada modestia con la que apela a su falta de conocimientos concretos de ciertos temas. Sus ensayos se destacan por su ironía o su memorabilidad²⁶⁴ más por la solidez de sus argumentos a la segunda lectura, y los mismos méritos y deficiencias se detectan también en las páginas de *El pie de la letra*. Un buen ejemplo de este estilo irónico y memorable,²⁶⁵ aunque ligeramente especioso, se encuentra en la crítica de la noción de la poesía como comunicación que Gil de Biedma hace en el prólogo a su traducción de *Función de la poesía y función de la crítica*:

Me pregunto por qué esa determinada emoción personal del poeta necesitó comunicarse en forma de poema; miles de compañeras tuyas se contentan con medios más inmediatos –y quizás más eficaces –tales como el beso o la bofetada (Gil de Biedma, 1999: 21).

²⁶³ Para un estudio muy interesante de la curiosa actitud de Eliot hacia Goethe, véase Cernuda, 1965.

²⁶⁴ En un ensayo titulado “Borges”, nuestro poeta afirmaría que *la memorabilidad es un valor literario de curso más que corriente* (Gil de Biedma, 1994: 263).

²⁶⁵ En su diario de 1956, nuestro poeta aseguraría que *acaso porque sus versos son especialmente memorables –basta una sola lectura para retener muchos- quienes practicamos esa triquiñuela acudimos a Fray Luis con una curiosa frecuencia. Góngora y Quevedo son también muy memorables, pero sus versos están hechos de un metal particular y no siempre permiten la aleación. Garcilaso y Lope, bastante menos* (Gil de Biedma, 1991: 127).

El autor de *El pie de la letra* sabía ridiculizar con estilo, no contestando a preguntas incómodas sino intentando desbaratar las tesis contrarias con sorna más que con argumentos, obviando el debate más profundo y complejo. A nuestro juicio, era consciente de que no le interesaba entrar en un debate profesoral con un contrincante más ducho teóricamente como Carlos Bousoño, y, al introducir el nombre de Eliot como valedor en la polémica poesía comunicación-conocimiento, Gil de Biedma se proveía de un formidable caparazón intelectual en la forma de quien era probablemente el crítico de literatura inglesa más influyente y más prestigioso del siglo veinte, pero también de un estilo crítico que está seriamente viciada por una tendencia a la generalización excesiva y la vaguedad especiosa. Creemos que la visión gilbiedmana de la obra teórico-crítica de Eliot a menudo resultaba excesivamente benévola, aunque la debilidad que sentía por el estilo eliotiano resulta plenamente comprensible ya que su propia prosa suele caracterizarse por las mismas cualidades y, de forma concomitante, los mismos defectos que había asimilado de la obra del poeta angloamericano, como esa tendencia eliotiana a introducir una serie de incisos y salvedades para crear la impresión de la ecuanimidad del lector aficionado y objetivo, una postura conscientemente elaborada que a veces esconde una falta de coherencia interna. Hasta la década de los ochenta, resulta infructuoso buscar un solo comentario negativo por parte de Gil de Biedma hacia la obra teórico-crítica de Eliot (aunque sentía un interés desigual por la poesía como hemos visto en los casos de “Los Hombres Huecos” y “Miércoles de Ceniza”) y este entusiasmo a veces se desbordaba en el intento de hacer pasar como aseveraciones elogiosas despropósitos como el siguiente acerca del estilo crítico del crítico angloamericano:

Y es que su obra no se realiza en un desplazamiento sucesivo, no engendra trayectoria: cuando Eliot desembarca en un nuevo territorio no lo hace en son de aventura, sino que lo anexiona gradualmente y lo funde sin esfuerzo con los reductos iniciales de su pensamiento (Gil de Biedma, 1999: 12).

El formato eliotiano

Hablar de poesía es una parte, o una prolongación, de nuestra experiencia poética, y lo mismo que se ha invertido mucha meditación en hacer poesía, mucha puede invertirse en estudiarla.

T.S. Eliot, 1999: 46

Con la excepción de su estudio de 1960, *Cántico: El mundo y la poesía de Jorge Guillén*, la obra crítica de Gil de Biedma se caracteriza por su brevedad. Sus ensayos suelen ser piezas de corta extensión sobre temas muy concretos, a ser posible su propia relación como poeta y lector con la obra de otro escritor. Así, tanto en el fondo como en la forma, los ensayos del poeta de *Moralidades* se asemejan mucho a los mejores trabajos críticos de su maestro Eliot, escritos desde su doble condición de poeta y lector y dedicados con frecuencia a reivindicar la importancia de ciertos autores en el continuo de la tradición literaria inglesa y a proponer un nuevo orden en dicha tradición (evidentemente, los objetivos críticos del angloamericano no siempre se caracterizaban precisamente por su *modestia deliberada*). El propio poeta barcelonés se encargó de señalar los rasgos habituales de la obra ensayística de Eliot, dentro de la cual un texto extenso, ambicioso y marcadamente teórico como *Función de la poesía y función de la crítica* constituía una notable excepción:

en efecto, la crítica eliotiana, parte por necesidad, parte por voluntad, se ha ejercido casi siempre sobre temas concretos y en ensayos más bien breves: " Tradición y talento individual" es una

excepción a lo primero, Función de la poesía y función de la crítica *constituye una excepción a lo primero y a lo segundo* (Gil de Biedma, 1999: 16).

Asimismo, la obra ensayística de Gil de Biedma, aun contando con excepciones como el estudio guilleniano ya citado, está compuesta mayoritariamente por ensayos breves dedicados a reflejar su aprecio por la obra o figura de distintos autores españoles o extranjeros, sobre todo en la primera fase de su producción. La colección titulada *El pie de la letra* está dividida en cuatro apartados cronológicos, siendo el primero de ellos el que abarca el periodo que va desde el año 1955 hasta 1962 y cuyos ensayos versan de manera preeminente sobre autores concretos como Eliot, Baudelaire, Vicente Aleixandre, Alain Robbe-Grillet, Carlos Barral y Luis Cernuda. El más extenso de ellos es el prólogo de su traducción del texto de Eliot que ocupa trece páginas y el más breve el que dedica a la figura de Aleixandre (“Encuentro con Vicente al modo de Aleixandre”) que consta de tan sólo tres páginas. Hay además otros dos ensayos breves, “De artes poéticas” (una reseña de una antología francesa de poéticas que es criticada por nuestro poeta por la escasa atención que presta a la tradición anglosajona) y “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta” que tienen cinco páginas cada uno.

El tercer apartado de su colección de ensayos (el segundo se dedica íntegramente al ya citado estudio de la obra de Guillén) que abarca los años 1964-1968 se titula *Varietades* y, como su propio nombre indica,²⁶⁶ está compuesto por un gran número de ensayos de temática muy variada, reminiscencias personales acerca de amigos, reseñas de libros, crítica teatral, un debate literario entre amigos y hasta un ensayo llamado “Revista de bares (o apuntes para una prehistoria de la difunta

²⁶⁶ *Varietades*, era, asimismo, un término muy del gusto de Eliot, quien había señalado que el poeta siente *la satisfacción de desempeñar en sociedad un papel tan digno como el actor de variedades* (Eliot, 1999: 195).

gauche divine)” que traza un panorama de los distintos bares de copas barceloneses que frecuentaba nuestro poeta y en el cual no faltan referencias a literatos tan dispares como Racine, Zorrilla y André Breton, como no podía ser de otro modo en la obra de un buen “letraherido” catalán, un escritor de una *conciencia intensamente literaria* como su admirado Eliot. De todos los ensayos agrupados en este segundo apartado de la colección, es la ya citada revista de bares, junto a la reproducción de un debate literario, “Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras ociosidades”, una conversación mantenida por Gil de Biedma, Carlos Barral, Juan Marsé y Beatriz de Moura y dominada de forma aplastante por los dos primeros, quizás impulsados por ese afán de *avasallar con su inteligencia* que el propio Barral había identificado en su amigo y compañero de promoción poética.

El cuarto y último apartado del libro de ensayos cubre el periodo que va desde el año 1966 hasta 1984, es decir cuando ya formalmente había dejado de escribir poesía. Los seis ensayos aquí recogidos son eminentemente literarios y versan sobre las obras de Espronceda (“El mérito de Espronceda”), Ezra Pound (“Imagen postrera de Ezra Pound”), Juan Gil-Albert (“Juan Gil-Albert, entre la meditación y el homenaje”), Luis Cernuda (“Luis Cernuda y la expresión poética en prosa” y “Como en sí mismo, en fin”) y, de manera muy significativa para nuestros fines, T.S. Eliot, escritor con quien comienza y concluye su obra crítica. El ensayo dedicado a los *Cuatro Cuartetos* de Eliot, “Four Quartets”, es, con la excepción del ya citado ensayo sobre la obra de Gil-Albert, el más extenso desde el anterior estudio del poeta angloamericano al contar con diecisiete páginas, representa a nuestro juicio uno de los momentos más brillantes de su obra ensayística, y constituye un punto y final a la carrera literaria de Gil de Biedma, cuya prosa había comenzado con una muestra de su intenso eliotismo y había concluido con un magistral estudio personal de la obra del poeta angloamericano que tanto había influido en su poesía y su prosa, una

despedida eliotista que, como veremos más tarde, se produce también en su poesía con su “Canción final”

Para concluir, creemos conveniente señalar que la obra crítica de Eliot hubo de influir en la de Gil de Biedma no sólo en el fondo sino en la forma. El poeta barcelonés insistiría a menudo en la coherencia interna del pensamiento literario del escritor angloamericano y solía intentar matizar el supuesto conservadurismo de esta obra teórico-crítica, trazando una distinción muy estricta entre la personalidad del autor y sus escritos. Lo mejor de ambas obras críticas está en su análisis perspicaz de otros poetas, un análisis que se realiza como una especie de *actuación*, considerando la función crítica como una manifestación literaria más, una postura que a veces les impulsaba a primar la calidad de la prosa sobre el rigor de las ideas. Sin embargo, tanto el poeta angloamericano como el español eran sumamente conscientes de estos defectos, aunque en algunas ocasiones la humildad con la que presentaban las limitaciones de su obra crítica no resultaba tan plenamente inocente o sincera podía parecer. Las tesis literarias de Eliot no son, en efecto, siempre tan conservadoras como ha sugerido el lugar común extendido en torno a su obra, como se encargó de demostrar el autor de *El pie de la letra*, y ciertamente hay una notable coherencia interna a lo largo de esta obra crítica, pero el abismo que separa ésta de su poesía es innegable, por mucho que el poeta catalán intentara excusarlo, asegurando que *a partir de ese momento* (la publicación simultánea en 1917 de “Reflexiones sobre *vers libre*” y *Prufrock y otras observaciones*) *teoría y práctica, crítica y poesía, avanzan de consuno*. La obra crítica del autor de *Función de la poesía y función de la crítica* le proporcionó a nuestro poeta una referencia fundamental y un modelo a seguir en cuanto a su perspectiva crítica, y unos objetivos compartidos de *justicia literaria, medida y sentido común*, objetivo éste último que a menudo no se cumplía y se convertía en una doctrina tan dogmática como las que pretendía denunciar.

A juicio de Eliot, *el peor pecado de la poesía es aburrir*, una valoración que es plenamente aplicable a su obra crítica, a menudo bastante más entretenida que convincente y cuya brillantez no ocultaba del todo la falta de solidez que anidaba en su interior. La prosa crítica de Gil de Biedma, cuya estela eliotiana era muy profunda, presenta parecidas características, fruto de su asimilación de elementos del ideario literario del poeta angloamericano como su visión de la intrahistoria literaria y su empeño en reivindicar *el valor permanente de la tradición*. El entusiasmo que el poeta barcelonés sintió por la obra crítica del barcelonés nunca se desvaneció, aunque llegó a atemperarse en los años ochenta con la versión revisada de su prólogo de 1955 y la publicación en 1984 de otro prólogo titulado “Four Quartets”, en el cual afirmaría que *el arte de Eliot para casualmente insinuar obviedades capciosas, a falta de mejores argumentos, a veces resulta demasiado evidente* (Gil de Biedma, 1994: 359). Al fin y al cabo, ambos poetas eran muy conscientes de la finalidad última de su obra crítica, una conciencia que los dos expresaron de una forma notablemente parecida, en el caso del poeta barcelonés asegurando, como hemos visto, que *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 no quería hacer*, una afirmación que encuentra su reflejo en las siguientes palabras de Eliot:

Cuando el crítico es además poeta siempre se sospecha si la finalidad de sus afirmaciones no será otra que la justificación de su propia práctica poética (Eliot 1999: 58).

PARTE TERCERA

LOS POEMAS

CAPÍTULO 12

LOS POEMAS: ASPECTOS COMUNES

Estar convencido de que escribir un puñado de buenos poemas es lo único que de veras importa en la vida, ciertamente me sigue pareciendo maravilloso, aunque sea una convicción que a partir de cierta edad, y salvo admirables excepciones, sólo se puede mantener a fuerza de hacerse, con demasiada frecuencia, el tonto.

Jaime Gil de Biedma, 1994: 11

Como ha señalado la inmensa mayoría de la crítica, la obra poética de Jaime Gil de Biedma presenta una clara filiación con la poesía de Eliot, una poesía que conocía con una profundidad innegable hasta el punto de llegar a saberse de memoria los *Cuatro Cuartetos*, obra clave en el eliotismo del autor barcelonés. Las huellas de los versos del poeta angloamericano en los de nuestro poeta serán objeto de un riguroso estudio intertextual en el último capítulo de este estudio, pero antes queremos indagar en algunas de las asimilaciones temáticas que la poesía gilbiedmana haría de la eliotiana, y reflejar la gran afinidad que, a nuestro juicio, existe entre las visiones poéticas de ambos autores, una visión poética en gran medida deudora de la obra teórica del autor de *Función de la poesía y función de la crítica* el caso del poeta de *Moralidades*. Tanto la visión pragmática de la labor poética, como la ironía distanciadora entre el poeta y sus poemas apreciada en la obra eliotiana se reflejarían en los poemas de Gil de Biedma, quien también se había identificado intensamente con los planteamientos teórico-críticos del autor angloamericano y las había integrado en su propia obra crítica. A nuestro juicio, las afinidades electivas entre ambos poetas que hemos analizado en la segunda parte de nuestro estudio también habrían de reflejarse en los aspectos comunes de su poesía, en sus similitudes de forma, de tono y de temática, y la lectura gilbiedmana de la

poesía de Eliot, y, de manera muy especial, de los *Cuatro Cuartetos*, se traduciría así en lo que el poeta angloamericano denominó una *saturación personal* de la imaginería de la obra del poeta por parte del lector, un fenómeno que el autor de *Función de la poesía y función de la crítica* había señalado con motivo de unas huellas de Séneca en los versos del dramaturgo inglés Chapman y también en los suyos propios:

Es probable que estas imágenes tuvieran originariamente cierto valor de saturación personal, por así decirlo, para Séneca; otro para Chapman, y otro para mí que en dos ocasiones las he tomado de Chapman. Sugiero que lo que les presta intensidad en cada caso es su saturación [...] por sentimientos demasiado oscuros para que los mismos autores puedan decir cuáles son (Eliot, 1999: 187-188).

Así, pues, nos disponemos a analizar en qué consistió esa *saturación personal* en el caso de la lectura gilbiedmana de la obra poética de Eliot, destacando aquellos aspectos comunes que consideramos los más significativos. En este sentido, la tan citada declaración de Gil de Biedma según la cual en su poesía *no hay más que dos temas: el paso del tiempo y yo* (Campbell, 1971: 249), nos parece de una generalidad tan inherente a cualquier poeta moderno que no nos permite señalar su filiación eliotiana, aunque el tiempo, esa obsesión eliotiana, está muy presente en los poemas del poeta del medio siglo como veremos en el último capítulo de este estudio. Asimismo, el tema del tiempo representa una de las más importantes correspondencias léxicas entre la obra de ambos poetas y será tratado con más amplitud en ese último capítulo, junto con otros *topois* comunes que aquí señalamos pero cuyo estudio reservamos para nuestra lectura eliotiana de los poemas de Gil de Biedma.

Las palabras de la tribu

Cuando uno escribe poesía nunca es libre. Sencillamente, me divertía más. Me parecía un material menos explotado y con más posibilidades que las podía encontrar escribiendo sonetos en una especie de dialecto literario.

Jaime Gil de Biedma, en Campbell, 1972: 244

La cita que reproducimos arriba fue la respuesta de nuestro poeta a la pregunta acerca de si la expresión coloquial concedía una mayor libertad a su poesía y, en este sentido, una de las primeras similitudes formales que se observan entre la poesía de Eliot y la de Gil de Biedma es la apropiación que ambos hacen del lenguaje coloquial, de las *palabras de la tribu*, a decir de Mallarmé en un poema, “Le tombeau d’Edgar Poe”, que sería incorporado por el autor angloamericano a sus *Cuatro Cuartetos* y también sería citado por el autor barcelonés al final de su “Ampliación de estudios (*tel qu’en Lui-même en fin l’éternité le change*, una frase que también evocaría en su último ensayo cernudiano “Como en sí mismo, en fin”). Esta apuesta eliotiana por el lenguaje “antipoético” ya la conocía el poeta barcelonés de su traducción de *Función de la poesía y función de la crítica*, libro en el cual se habían destacado las ideas de Wordsworth respecto a la conveniencia de integrar en la poesía el habla del pueblo, citando con aprobación su conocida declaración acerca del lenguaje poético:

Cuando escribió “mi intención era imitar, y en lo posible, adoptar el verdadero lenguaje de los hombres” decía algo que ningún crítico serio desaprobó jamás (Eliot, 1999: 109).

La Tierra Baldía, con su polifonía de voces en multitud de registros (la secretaria seducida, el ama de casa angustiada, el funcionario gris deambulando por las calles sombrías de Londres) nos proporciona un ejemplo notable de la variedad de

estilos coloquiales que cultivaba Eliot y uno de los mejores conocedores españoles de dicha obra, Juan Ferraté (también, como sabemos, uno de los amigos barceloneses más influyentes en el eliotismo de nuestro poeta, autor de un estudio muy detallado de dicho libro eliotiano y de una traducción catalana del mismo que sería elogiados y recomendados por su amigo Gil de Biedma) nos proporciona algunas de las claves del empleo del lenguaje coloquial por parte del autor de *Moralidades*, esas *palabras de familia* que imprimen un tono discursivo genuino a la obra del poeta del medio siglo:

Dicha voz es, por otra parte, la de un hombre que se busca y se reconoce en su experiencia privada. Y en primer lugar, en su propia lengua, la lengua real de la burguesía cultivada. Ya a ese nivel la poesía de Jaime Gil de Biedma es excepcional en nuestro país, donde la lengua de los poetas no es, por lo regular, un idioma veraz sino, casi sin excepción, un falso idioma compuesto, el eco de muchos idiomas reales o literarios, que el poeta nunca se esfuerza en hacer pasar por la boca de sus amigos y conocidos antes de aceptarlo en sus poemas. Jaime Gil de Biedma es, en cambio, escrupulosamente fiel a su propio idioma, hecho de 'palabras de familia' sobre todo, y de palabras de la calle o de los libros, cada una de ellas perfectamente identificada en su origen y en su función y, por lo tanto, ajustada en cada caso a un tono determinado y representativa del mismo (Ferraté, 1994:217).

A nuestro juicio, el coloquialismo de Gil de Biedma, aunque informado, sin duda, por la poesía social y sus postulados de claridad y relevancia popular, parte concomitante del realismo crítico que propugnaba Castellet, provenía en gran medida de su asimilación de la obra de Eliot en particular y, en general, de su asimilación del canon de la poesía inglesa, desde Donne (cuyo coloquialismo había sido reivindicado

por Eliot en su *Función de la poesía y función de la crítica*)²⁶⁷ y Wordsworth (quien aseguraba acerca de sus versos que *he intentado evitar la dicción poética con el mismo cuidado que otros ponen en adquirirla*) hasta la obra de poetas ingleses de los años treinta como Auden, Spender o MacNeice.²⁶⁸ A tenor de sus lecturas y las opiniones expuestas en sus ensayos de crítica literaria, el legado del estilo discursivo y antirretórico también le había llegado al autor de *El pie de la letra* a través de otros poetas españoles como Espronceda y Bécquer (nuestro poeta señalaría la ironía y el estilo coloquial de los mejores momentos de ambos e incluso los citaría como los primeros exponentes españoles de la poesía de la experiencia, homólogos de los románticos ingleses), Unamuno (cuya asimilación de la tradición moderna fue reconocida por el poeta barcelonés quien lo calificó, como hemos visto, de *nuestro primer gran pensador, escritor y poeta romántico*)²⁶⁹ y, sobre todo, Cernuda, cuya poesía irónica y coloquial ejerció, sin duda, una influencia notable sobre nuestro poeta, aunque éste no albergaba la menor duda acerca de la procedencia original de ese estilo de poesía y de la preeminencia de los poetas ingleses en su asimilación de esa tradición:

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 (Campbell, 1972: 252).

²⁶⁷ En los últimos años, Donne nos ha parecido un sorprendente ejemplo de estilo coloquial (Eliot, 1999:107).

²⁶⁸ En una entrevista de 1981 con Lola Díaz, nuestro poeta señalaba que *a partir de los poetas ingleses de los años 30, yo me di cuenta de que la temática de la mala conciencia se podía utilizar de manera literaria. En mi caso, la puesta en escena de esta temática literaria la considero como un robo literario a los ingleses* (Díaz, 1981: 13).

²⁶⁹ Acerca del estilo coloquial del poeta bilbaíno, Juan Carlos Rodríguez ha señalado que *Unamuno, por tanto, invierte todos los papeles: escribe en prosa su diario trascendental y reserva el verso para la aparente banalidad de su vida cotidiana. Y tal inversión es históricamente de talla y decisiva para nuestras vanguardias: pues lo que Unamuno hace ahí es ni más ni menos que cotidianizar el lenguaje poético* (Rodríguez, 1984, 256).

A nuestro juicio, pese a esa apuesta por el estilo coloquial, la obra extraordinariamente intertextual de Gil de Biedma, al igual que la de Eliot, no dejaba de ser una “poesía poética”, caracterizada por su condición de palimpsesto y producto a su vez de *una conciencia intensamente literaria* integrada en un discurso permanente con la tradición, sin caer en el mundo fatalmente autorreferencial de la Metapoesía que denunciaba Celaya, pues sus planteamientos iniciales eran muy distintos a los exaltados de la Metapoesía y su tono y lenguaje eran ciertamente “vulgares”, de acuerdo con las ya citadas declaraciones de nuestro poeta quien aseguraba que *hay que ser absolutamente vulgar para leer poesía*. El autor de *El pie de la letra* rechazaba de pleno la mistificación de la poesía y, aunque no practicaba una poesía social tan *engagée* como la de Celaya (quien diría que *los prosaísmos son en realidad cultismos*, sugiriendo la enorme dificultad que, en realidad, supone hacer una poesía aparentemente fácil) y Blas de Otero, naturalmente compartía sus inquietudes y sus objetivos últimos, aunque no coincidía plenamente en los métodos. Acerca de la naturaleza absurda de la búsqueda consciente del lenguaje poético y la distinción entre la poesía comprensible, objetivo común a Gil de Biedma y al Eliot de los *Cuatro Cuartetos* (la preferencia gilbiedmana por la claridad y el orden de los *Cuatro Cuartetos* frente la oscuridad modernista de *La Tierra Baldía* obedece no sólo a motivos temperamentales sino que fue una apuesta decidida por la comprensibilidad), y los practicantes de la Metapoesía que se refugian en *la gloria de no ser comprendidos*, Benedetto Croce ha señalado que *si la poesía fuese una lengua aparte, ‘una lengua de los dioses’, los hombres no la entenderían. Si les eleva, no les eleva sobre sí mismos, sino dentro de sí mismos*, y, a nuestro juicio, ambos poetas estarían de acuerdo con una célebre frase de su estimado Mallarmé, tan citado por los dos, quien aseguraba que *la poesía no se hace con ideas sino con palabras*.

Aunque con motivaciones políticas bien distintas, tanto Eliot como Gil de Biedma creían en la función social de su poesía y realizaron una apuesta decidida por defender su comprensibilidad, por acercarse a ese lenguaje de los hombres que propugnaba Wordsworth y alejarse de una falsa jergaseudopoética. Esta preocupación se volvería más intensa en caso del poeta angloamericano en la época de los *Cuatro Cuartetos*, cuando no escribía para un grupo de amigos sino para un público lo más amplio posible y consideraba una perversión la apuesta por la poesía oscura dedicada a *la inmensa minoría*:

El poeta que restringe deliberadamente su público mediante la elección de un estilo o de un tema determinado constituye un caso especial que requiere explicación y excusa, pero dudo que este caso se presente alguna vez. Una cosa es escribir en un estilo que ya es popular y otra esperar que nuestra obra llegue eventualmente a serlo. Desde un punto de vista el poeta aspira a la condición del actor de variedades: incapaz de alterar su mercancía para adaptarse al gusto dominante, si es que alguno hay, desea naturalmente una sociedad en la que sus talentos sean empleados lo mejor posible. Está pues, vitalmente interesado en la función de la poesía (Eliot, 1999: 61).

En esta apuesta por una poesía coloquial de estirpe inglesa y la búsqueda del prosaísmo y la comprensibilidad, el poeta de *Moralidades*, al igual que su amigo Gabriel Ferrater procuraría que su poesía tuviera el mismo sentido que una carta comercial,²⁷⁰ y su intento se inspiraría en los postulados de Eliot, quien, en “Little Gidding” había abogado por el uso poético de:

*The word neither diffident nor ostentatious,
An easy commerce of the old and the new,*

²⁷⁰ *Un poema inexcusablemente ha de tener el mínimo de sentido que se exige de una carta comercial, puesto que el lenguaje no es sólo un medio de arte, sino también, antes que nada, un bien utilitario*

*The common word without vulgarity,
The formal word precise but not pedantic.*²⁷¹

La prescripción eliotiana no pasaría desapercibida por nuestro poeta, quien en su estudio de la obra de Jorge Guillén había denunciado *una vieja tradición discriminatoria entre palabras nobles, aptas para el ejercicio literario, y palabras innobles, contra la cual no siempre somos capaces de reaccionar sin esfuerzo* (Gil de Biedma, 1994: 79), y muchos años más tarde también defendería un tono íntimo y auténtico en la poesía:

Pensamos que el tono propio de la poesía en esta época es un tono íntimo de voz, el de una persona directamente hablando a otra persona, según ha dicho Auden, y no a un vasto auditorio; cuando un poeta moderno levanta la voz, siempre suena a falso (Gil de Biedma, 1994: 285).

El orden y las formas

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.

T.S. Eliot, 1999: 46

La preocupación por el orden y las formas en la poesía era ciertamente profunda en un autor que, como hemos visto, había empezado su diario de 1956 con una apelación a una visión ordenada de la vida, invocando *la nostalgia del orden y el deseo de simetría*. A nuestro juicio, es precisamente en las vertientes formales de la

del patrimonio público; conviene, pues, guardarse de hacer juegos con el sentido de las palabras de la tribu (Gil de Biedma, 1994: 272).

²⁷¹ *La palabra ni desconfiada no ostentosa, / un fácil comercio de lo viejo y lo nuevo, / la palabra corriente, exacta sin vulgaridad, / la palabra formal, precisa pero no pedante.*

poesía gilbiedmana donde podemos observar otro aspecto de la profunda influencia que Eliot ejerció sobre su discípulo barcelonés: en primer término, una clara conciencia del carácter imprescindible del orden y, en segundo lugar, un respeto por las formas tradicionales que había asimilado tanto del autor de Saint Louis como de Auden.²⁷² El poeta angloamericano había asegurado en su *Función de la poesía y función de la crítica* que *la ordenación es tan necesaria como la inspiración* (Eliot, 1999: 186), una aseveración que no pasaría desapercibida por el autor de “El juego de hacer versos”, poema en el cual habló de la necesidad de

Aprender a pensar
en renglones contados
-y no en los sentimientos
con que nos exaltábamos.

En la prosa crítica del autor de Saint Louis, el *orden* sería, junto a términos como la *madurez*, el *sentido común* y la *coherencia*, uno de los elementos claves de su discurso poético, y estos valores serían asimilados profundamente por su traductor barcelonés, tanto en sus trabajos de crítica literaria como en su concepción de su propia poesía. Asimismo, como lectores, ambos autores gustaban de las formas métricas tradicionales, una preferencia entendida habitualmente como algo casi lúdico y no algo anacrónico de acuerdo con Celaya, quien había censurado como antinatural el empleo contemporáneo de estas formas clásicas:

²⁷² Según Shirley Mangini, *en el plano teórico, tanto Eliot como Auden han recomendado y practicado- la consciente imitación de poemas ajenos y la experimentación con formas y temas de otras épocas, recomendación que Jaime Gil de Biedma llevó a cabo en Moralidades* (Mangini, 1981:69).

Empíñese quien quiera en su endecasílabos, encorsétese en sus sonetos, fabrique impecables décimas si eso le divierte. Pero no olvide que esas fórmulas, por muy amparadas que vengan en prestigios antiguos, están ligadas como todas las fórmulas a una determinada circunstancia histórica. Si hubo un tiempo en que tuvieron eficacia expresiva -¡ y vaya si la tuvieron!-, emplearlas hoy carece de sentido, y cultivarlas, más que seguir el ejemplo de nuestros grandes poetas, es adorar el santo por la peana (Celaya, 1972:67).

Tanto Gil de Biedma (para Joan de Segarra, recordemos, *el último de los clásicos*) como Eliot eran plenamente conscientes del carácter de artífice de las formas tradicionales, y su empleo ocasional en sus versos obedecía a criterios estéticos y lúdicos más que a los planteamientos ideológicos inherentes a la poesía social de inspiración izquierdista de sus coetáneos. De la clara distinción que nuestro poeta trazaba entre las cuestiones de fondo y forma e incluso de la implicación de esa distinción en nuestro goce estético del poema, el poeta barcelonés hablaría en un ensayo de tono muy pragmático de 1962, “El ejemplo de Luis Cernuda”, con unas ideas que refrendaría años más tarde en otro estudio titulado “La imitación como mediación, o de mi Edad Media”:

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. Esto –y ya es hora de decirlo- es una tontería, porque la verdad es que, en la práctica, todos distinguimos. Y no sólo eso; la distinción –más o menos consciente- entre fondo y forma es un elemento primordial en nuestro disfrute de lectores: sin él no podríamos apreciar cómo, y hasta qué punto, ha logrado el poeta concertar uno y otra (Gil de Biedma, 1994: 66).

Asimismo, en otro ensayo de su época de eliotismo más intenso (en este caso “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta” de 1959), el poeta barcelonés dejaría constancia de su escaso aprecio por los excesos del modernismo y su propia inclinación eliotiana hacia las formas organizadas y el raciocinio consciente en la poesía:

El irracionalismo militante de los de los últimos setenta años -que tan fatigoso nos resulta ahora- fomenta esas tendencias, y los descendientes de Rimbaud van a llevarlas hasta la inevitable consecuencia final, hasta el surrealismo. Se desemboca así en la simplificación excesiva de la poesía por el otro cabo: suprimiendo todo lo que hay en la sensibilidad de movimiento hacia lo consciente, hacia lo organizado. El surrealismo fue un breve y beneficioso exceso (Gil de Biedma, 1994:49-50).

Tanto Gil de Biedma como Eliot tenían una viva conciencia de la importancia de la ordenación de las ideas mediante las formas poéticas y ambos no sólo sentían un placer sin complejos por la métrica tradicional, sino que creían que la integración de esa versificación en un contexto moderno (caso de “Burnt Norton” o Apología y petición” respectivamente), lejos de suponer, irremediablemente, un anacronismo, podía suponer un gran hallazgo poético, la mirada irónica hacia la tradición que es la quintaesencia de la posmodernidad, un recurso análogo al empleo de la mitología tradicional por Joyce en su narración de las pequeñas miserias de la vida cotidiana en el Dublín de principios de siglo. A nuestro juicio, la apuesta común por el orden obedece a la alta valoración que ambos poetas le atribuían a la coherencia y el razonamiento práctico, y su rechazo de la poesía como expresión cuasimística, libre de normas. Para los dos, la poesía no era concebible como cualquier enunciación arbitraria y espontánea, y su defensa del orden poético y su aprecio por la métrica tradicional, supone, a nuestro modo de ver, uno de los aspectos comunes más

notables de la obra de ambos. Así, al analizar el empleo de la sextina en “Las Dry Salvages” de Eliot y en su propia composición “Apología y petición”, nuestro poeta señalaría que:

La idea de utilizar una forma rara, artificiosa y difícil, según suelen considerar los preceptistas –los poetas sabemos que las formas artificiosas son las más agradecidas y las menos difíciles- para escribir un poema sobre España, un poema social, era ciertamente irónica pero no frívola (Gil de Biedma, 1994: 284).

Una poética inglesa

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 invariablemente rítmica. De todo esto las traducciones castellanas ofrecen sólo un desvaído reflejo, quizás porque la lengua se presta muy poco a cualquier intento de música verbal mínimamente afín a la del original inglés

Jaime Gil de Biedma, 1994: 369

Aunque el poeta barcelonés tenía una clara conciencia de las notables diferencias de ritmo entre la poesía inglesa y la española y consideraba el castellano una lengua poco apropiada para reproducir mediante la traducción la musicalidad de la poesía inglesa (una argumentación, recordemos, que se ofrecía como parte de su presentación de una versión catalana de los *Cuatro Cuartetos*), también señalaría el carácter poco habitual del ritmo de sus versos y apuntaría la procedencia inglesa, y específicamente eliotiana, del tono habitual empleado en sus poesías. En este sentido, también había declarado que, en un caso análogo al de Eliot con la poesía de Baudelaire, el tema anti-poético (o al menos un tema que no se concebía como poético) era uno de los principales legados de la poesía inglesa en su propia obra:

Concebirlo, fundamentalmente, como algo cuyo sentido poético no existe a priori, sino a posteriori. De entrada, el tema no es poético: es poético el resultado. Mientras que en la poesía de

lenguas romances, en la italiana, o la española, o la francesa, hay una cierta tendencia a partir de imágenes, de palabras, de ideas o e temas, que se consideran, a priori, poéticos (Campbell, 1971: 246).

Ese concepto inglés del poema, ya asumido por Cernuda, cuyas huellas anglófilas Gil de Biedma iría comprobando después y no antes de su contacto con la tradición poética inglesa como se encargó de recordar en muchas ocasiones, se aprecia no sólo en la temática sino también hasta en el ritmo de sus versos, según la confesión del propio poeta barcelonés, quien, al ser preguntado si su afinidad con la literatura inglesa había tenido algún reflejo en lo que había escrito, contestaría:

Yo creo que muchísimo. Incluso desde el punto de vista del ritmo, que es lo más raro. No creo que el ritmo de mis poemas en su mayoría, sea el usual en lengua castellana (Batlló, 1982: 61).

La poesía como palimpsesto

El resultado es un brote de actividad poética que podemos designar como imitación, siempre que tengamos bien presente el sentido verdadero del término que empleamos: no se trata de la deliberada elección de un poeta al cual mimetizar, sino de una especie de posesión demoníaca por otro poeta. .

T.S Eliot, 1999: 63-64

Como hemos señalado en la segunda parte de nuestro estudio, la vocación intertextual representa uno de los aspectos comunes más significativos de la obra de ambos poetas, y la huella eliotiana en la obra de Jaime Gil de Biedma supone, a nuestro juicio, uno de los pilares de esta vertiente de la poesía del autor barcelonés, presente en sus ensayos críticos y, como veremos a continuación, de manera muy destacada en sus versos. En los poemas de los dos autores, hay una verdadera abundancia de citas y alusiones a la obra de otros poetas, y esta condición de palimpsesto que presentan sus obras respectivas, constituye asimismo otro de los

rasgos característicos comunes a sus trayectorias poéticas, así como su extraordinaria intratextualidad (recordemos que nuestro poeta había asegurado en una nota a pie de página de su traducción eliotiana que, en la obra de Eliot, *como en todos los grandes poetas, hay una incesante interacción entre habla, prosa y verso*) y una defensa de la necesidad de la *imitación* como frase de aprendizaje,²⁷³ un término que el autor de *El pie de la letra* conocía muy bien de los textos críticos de Eliot (y de Auden) y emplearía una y otra vez frente a la terminología más actual entre la crítica moderna.

En este sentido, el título de su ensayo “La imitación como mediación, o de mi Edad Media” representa toda una declaración de principios acerca de la imitación literaria en la cual, tras citar una sentencia eliotiana que aseguraba que *todo poeta eminente suele hacer más difícil el trabajo a sus sucesores*, el poeta del medio siglo afirma lo siguiente acerca de la relación entablada por Gabriel Ferrater y él con la poesía medieval: *podíamos leerlos e imitarlos con una extrema libertad intelectual* (Gil de Biedma, 1994: 275). Hemos expuesto con antelación nuestra creencia de que es la *huella* la forma característica de la intertextualidad eliotiana en la poesía de Gil de Biedma, y esa *huella* nos parece deudora no sólo de la lectura y asimilación de los poemas del autor angloamericano por parte de nuestro poeta, sino también consecuencia de la apuesta eliotiana por la imitación consciente y los juegos de intertextualidad. Estos elementos también se presentan de forma abundante en la poesía del autor de *Poemas Póstumos* (hasta las fuentes son idénticas en algunos casos, sobre todo en cuanto a la poesía francesa), y el poeta catalán (reflejando el hondo aprecio por la tradición que había apreciado en la obra crítica de Eliot) hablaría de la conveniencia de la imitación, de *remontarse en el pasado como el*

²⁷³ En una conferencia pronunciada en la Universidad de Barcelona en marzo de 1982, el poeta barcelonés aseguraba que *la imitación es necesaria, es la única forma de llegar a escribir nuestra poesía. Uno escribe en función de lo que ha leído.*

medio más sutil y eficaz para innovar y, así, aliarse con los abuelos, contra los padres (Gil de Biedma, 1994: 271).

A esta tendencia a la intratextualidad y la imitación, hay que sumar en el caso de ambos poetas cierta afición al pastiche y la autoparodia, leve y sutil en el caso del autor angloamericano y ciertamente feroz en caso del poeta barcelonés.²⁷⁴ Como hemos visto anteriormente, el autor de *El pie de la letra* se había referido precisamente a estas dos facetas de la obra eliotiana que son igualmente dos aspectos de su propia obra que la crítica ha destacado ampliamente al referirse a la poesía gilbiedmana y su interrelación con su prosa crítica. En este sentido, Gil de Biedma, en una confirmación de la teoría de la saturación personal propuesta por Eliot, vuelve una y otra vez a la imaginería de “Las afueras”, un poema que, a nuestro juicio, remite a su vez a su profunda asimilación de los *Cuatro Cuartetos* del poeta angloamericano, como intentaremos demostrar más extensamente en el último capítulo de este estudio.

Lugares y momentos

*Nos reciben las calles conocidas
y la tarde empezada, los cansados
castaños cuyas hojas, obedientes,
ruedan bajo los pies del que regresa*

Jaime Gil de Biedma, “Las afueras”

A nuestro juicio, del mismo modo que el análisis de los aspectos más característicos de la poesía de Jorge Guillén observados por Gil de Biedma en su estudio de *Cántico* proporcionó una relación de los elementos más destacados de la

²⁷⁴ De acuerdo con Gil de Biedma, *la autocompasión es uno de los sentimientos más embarazosos para el público y más obscenos* (Moix, 1972:78).

poesía guilleniana,²⁷⁵ una lectura comparativa de la obra poética del autor de *Moralidades* y la de Eliot revela una larga serie de coincidencias temáticas referentes a los lugares y los momentos en los cuales están ambientados los poemas de ambos escritores. De acuerdo con la teoría del autor de Saint Louis citada por nuestro poeta en su ensayo “Yemas de San Leandro”, *un lugar se hace real no describiéndolo sino porque sucede algo en él*,²⁷⁶ la poesía de los dos no se caracteriza por un descriptivismo elaborado sino más bien por una reiteración de detalles escuetos pero intensos (a fin de cuentas, en eso radica el famoso “correlato objetivo” del autor de *Función de la poesía y función de la crítica*) que, a nuestro juicio, giran en torno a ciertos lugares y momentos comunes: las tardes de finales del verano, las noches otoñales de lluvia y viento, las viejas casas familiares y sus jardines, los paseos vespertinos por arrabales de la prostitución, las visitas a los escenarios de la infancia, y, sobre todo, la ciudad,²⁷⁷ como metáfora de la vida moderna y como trasfondo de los paseos solitarios del poeta:

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

²⁷⁵ *Lo primero que llama la atención al entrar en el mundo de Cántico es la cantidad de cosas que hay dentro. Si los críticos literarios tuviésemos entre nuestras obligaciones la de confeccionar una lista de los objetos necesarios para montar una obra, de modo parecido a los directores escénicos, enfrentarse con la poesía de Jorge Guillén sería una tarea bastante enojosa. La lista incluiría por lo menos manteles, vasos de agua, tazas de café, libros, pianos, ríos cisnes, caballos, automóviles, trenes, cables de telégrafo, persianas, guijarros, y una extensa colección de pájaros, de flores, de niños y de parejas de enamorados [...] semejante abundancia es de por sí un rasgo que merece anotarse, porque la poesía lírica ha mostrado desde siempre una tendencia a generalizar sus asuntos y a rehuir el trato con los objetos de uso diario* (Gil de Biedma, 1994: 78).

²⁷⁶ El poeta barcelonés ya había citado esta misma idea de Eliot en *Cántico: El mundo y la poesía de Jorge Guillén* (Gil de Biedma, 1994: 147).

²⁷⁷ En una entrevista de 1978, el poeta barcelonés afirmaba que *nosotros pretendimos hablar desde la propia persona, desde nuestra propia experiencia de clases, en cuanto intelectuales burgueses. Por eso, el escenario de nuestra poesía era casi siempre deliberadamente urbano, lo mismo que las situaciones y las alusiones: para nosotros los campos de Castilla o los olivares de Jaén eran una literatura en la que no nos reconocíamos y, más allá, un mundo que no era el de nuestras experiencias* (Galán, 1978: 46).

situación o una secuencia de acontecimientos que constituyen la fórmula de esa particular emoción
(Gil de Biedma, 1994: 147).

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,²⁷⁸ y la obra del poeta francés no sólo se convertiría en una de las presencias intertextuales comunes a la poesía de los dos autores sino que también sería objeto de estudio por parte de ambos. En un ensayo de 1930 titulado “Baudelaire”, el poeta angloamericano señalaría la importancia de la visión de la ciudad ofrecida por la poesía baudelariana:

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 it represent something much more than itself- that Baudelaire has created a mode of release and expression for other men (Eliot, 1972: 426).²⁷⁹

Gil de Biedma, por su parte, también dedicaría un ensayo (“Emoción y conciencia en Baudelaire”) a la poesía del autor de *Las Flores del Mal* que reflejaría la procedencia eliotiana de su pensamiento crítico en torno al poeta francés, como hemos visto en la primera parte de este estudio, y su conciencia de la importancia primordial del poeta francés en la consolidación del tema urbana en la poesía moderna se reflejaría también en un ensayo de 1977 titulado “Luis Cernuda y la

²⁷⁸ Con un *esquema apreciativo* netamente eliotiano, Gil de Biedma afirmaría que *es cierto que encontramos en Baudelaire coherencia lógica y formal y discursividad y oratoriedad –virtudes todas ellas bien necesarias a la poesía* (Gil de Biedma, 1994: 52-53).

²⁷⁹ No es meramente en su uso de la imagería de la vida cotidiana, no meramente en su uso de la imagería de la vida sórdida de la gran metrópolis, sino en la elevación de esa imagería a la primera intensidad –presentándola tal y como es, pero también haciendo que represente mucho más de lo que es en sí- que Baudelaire ha creado un modo de liberación y de expresión para otros hombres.

expresión poética en prosa” en el cual nuestro poeta se haría eco de las ideas expuestas por Eliot en su ya citado ensayo de 1930:

Baudelaire no fue el primer poeta moderno, como se pensaba en los años veinte, pero sí fue el primero para quien la experiencia de la vida urbana constituyó un factor determinante, y deliberado, de su visión poética (Gil de Biedma, 1994: 328).

De acuerdo con sus declaraciones ensayísticas, ambos poetas necesitaban un modelo para escribir su poesía, y en el caso de la poesía urbana, y el referente principal lo proporcionaba Baudelaire. El tema de la ciudad en la poesía ha sido comentado muy ampliamente por otros críticos, así que aquí nos limitaremos a constatar la importancia de este aspecto común a la poesía de Eliot y Gil de Biedma quien, desde “Las afueras”, apostó por una poesía urbana de raíces inequívocamente eliotiana hasta el punto de ensayar la imitación consciente de los *Cuatro Cuartetos* en su ya citado poema como veremos en el último capítulo de este estudio. El poeta barcelonés era muy consciente de la escasa incidencia de la temática urbana en la poesía española, un fenómeno que él atribuía a otro rasgo más generalizado, y, a su juicio, endémico a la literatura española que le precedía:

Acaso, como cuenta Lezama Lima que le dijo Juan Ramón Jiménez, la prosa es más difícil porque exige un nivel de vulgaridad más depurado. Presupone, además, un grado superior de cultura urbana, y ésta casi siempre ha sido en España intermitente y precaria; el popularismo, que tan deliciosos versos inspiró a Lorca y a Alberti, en prosa jamás tuvo nada que hacer (Gil de Biedma, 1994: 328).

La ciudad de Eliot y Gil de Biedma no es, sin embargo, la ciudad enemiga del hombre vista con hostilidad por Lorca o Walt Whitman, sino un escenario repleto de

ambigüedad que, más que rechazo, en ambos poetas provoca más bien una sensación que oscila entre la ambivalencia hacia la vida metropolitana y la compenetración entre autor y urbe. Incluso *La Tierra Baldía*, el gran poema urbano que ha sido considerado como la mayor denuncia poética de la ciudad, no centra sus críticas en la ciudad sino en el hombre. Eliot identifica la desolación espiritual de la vida moderna sin presentar la ciudad como causante de la misma sino como el escenario, un escenario que le permite la fusión de lo mítico y lo cotidiano (*There I saw one I knew, and stopped him, crying: "Stetson! You who were with me at the ships at Mylae!"*)²⁸⁰ en la estela del *Ulises* joyceano. Por otra parte, si ambos autores criticaban a sus ciudades poéticas, no proponían ningún ideal bucólico a cambio (aunque el campo, o, más exactamente, la alternancia entre el campo y la ciudad, a decir de nuestro poeta, formaba parte de la mitología personal de ambos) ni insinuaban que la ciudad deshumanizara por completo al hombre. Así, en *La Tierra Baldía*, la ciudad irreal de Londres también le evoca otras sensaciones del pasado al poeta angloamericano:

And along the Strand, up Queen Victoria Street.

O City city, I can sometimes hear

Beside a public bar in Lower Thames Street,

The pleasant whining of a mandoline

And a clatter and a chatter from within

Where fishmen lounge at noon: where the walls

Of Magnus Martyr hold

*Inexplicable splendour of Ionian white and gold.*²⁸¹

²⁸⁰ *Allí vi a uno que conocía y le paré, gritando: "¡Stetson!" / ¡Tú, que estabas conmigo en las naves en Mylae!"*

²⁸¹ *Ah ciudad de la City, a veces oigo / junto a una taberna en Lower Thames Street, / el agradable gañido de una mandolina / y un estrépito y un charloteo desde dentro / donde los asentadores de*

Como hemos señalado anteriormente, la ciudad constituye en la obra de ambos la yuxtaposición del pasado y el presente (en “Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario de primavera”, nuestro poeta afirmaría que *yo busco en mis paseos los tristes edificios* y concluye su recorrido en *esta montaña, /este despedazado anfiteatro / de las nostalgias de una burguesía*), la mitología y la realidad cotidiana. Esta integración de la mitología y la realidad prosaica representa un elemento fundamental de la poesía eliotiana, y forma parte de la estética de la modernidad literaria tal y como la propagó Joyce en su *Ulises*, la fusión de lo mítico y lo cotidiano en espacio contemporáneo por excelencia, la ciudad. A juicio del poeta de *La Tierra Baldía*, la gran idea del novelista irlandés fue introducir el mito de la antigüedad como un método para imponer orden en el mundo moderno. En este sentido, cabe destacar de nuevo “Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario de primavera” o “Pandémica y Celeste” que representa quizá la mayor expresión de esta estética en la obra de Gil de Biedma, pero también asoma en la concepción de un poema, “Himno a la juventud”, que, aunque menos citado, está igualmente caracterizado por su integración de la mitología que en este caso remite a la cultura egipcia e incluso ensaya un parodia bíblica en sus últimos versos:

*A qué vienes ahora,
juventud,
encanto de la vida?
[...] Nos anuncias el reino de la vida,
el sueño de otra vida, más intensa y más libre
[...] y volviendo hacia el mar tu rostro donde brilla*

pescado vaguean a mediodía: donde las paredes / de San Magnus Mártir contienen / inexplicable esplendor de blanco y oro jónicos.

entre mojudas mechas rubias
la expresión melancólica de Antínoos,
oh bella indiferente,
por la playa camines como si no supieses
que te siguen los hombres y los perros,
los dioses y los ángeles,
y los arcángeles,
los tronos, las abominaciones

Asimismo, una de las figuras comunes a la poesía de ambos es la del poeta como paseante, como *flâneur* en la gran metrópolis, uno de los grandes *topois* de la poesía moderna que nuestro poeta asimilaría de la obra de Eliot quien, a su vez, lo había aprendido de Baudelaire, autor de una poesía que le abría horizontes que no vislumbraba en la poesía inglesa:

From Baudelaire I learned first, a precedent for the poetical possibilities, never developed by any poet writing in my own language, of the more sordid aspects of the modern metropolis, of the possibility of fusion between the sordidly realistic and the phantasmagoric, the possibility of the juxtaposition of the matter of fact and the fantastic [...] I learned that the sort of material that I had, the sort of experience that an adolescent had had, in an industrial city in America, could be the material for poetry; and that the source of new poetry might be found in what had been regarded hitherto as the impossible, the sterile, the intractably unpoetic (Eliot, 1965, 126).²⁸²

²⁸² De Baudelaire aprendí primero un precedente para las posibilidades poéticas, jamás desarrolladas por ningún poeta que escribiera en mi propia lengua, de los aspectos más sórdidos de la metrópolis moderna, de la posibilidad de la fusión entre lo sórdidamente realista y lo fantasmagórico, la posibilidad de la yuxtaposición de los hechos reales y los fantásticos [...] Aprendí que el tipo de material que yo tenía, el tipo de experiencia que un adolescente había tenido, en una ciudad industrial de los Estados Unidos, podría ser el material para la poesía; y que la nueva fuente de la poesía podría encontrarse en lo que hasta entonces se había considerado lo imposible, lo estéril, lo incurablemente no poético.

En los versos de ambos, el poeta paseante vagabundea por las calles semidesiertas del atardecer, testigo de los encuentros furtivos de los callejones de la prostitución que producen una tensa ambigüedad en el observador. En “*Nostalgie de la boue*”, un poema que se asemeja al mundo eliotiano de “Rapsodia de una noche de viento” y *La Tierra Baldía*, como veremos más adelante, Gil de Biedma evoca el siguiente escenario del *demimonde* urbano:

*En calles resonantes la oscuridad tenía
todavía la misma espesura total
que recuerdo en mi infancia.
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.*

De acuerdo con Peter Ackroyd, *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),²⁸³ y su discípulo barcelonés asimilaría de manera profunda la estela urbana de la poesía del autor angloamericano. Así, los poemas de Gil de Biedma están repletos de detalles de la vida urbana contemporánea: nombres de coches, periódicos, marcas de cigarrillos, nombres de canciones y cantantes, y esta adopción de la temática urbana en la poesía sería analizada por el poeta barcelonés en un estudio sobre la obra de su amigo Carlos Barral:

²⁸³ A lo largo de su vida, Eliot se identificaría como un poeta urbano, y en sus años adolescentes encontraba un extraño placer en pasear por los callejones de los suburbios.

Como buen mediterráneo, Barral ve en la vida y en la sociedad urbana el símbolo por excelencia de un mundo hecho a imagen y medida del hombre, al tiempo que se da cuenta muy clara de la fundamental ambivalencia de ese símbolo; la ciudad ofrece, también, la mejor y más directa representación del lugar desafecto (Gil de Biedma, 1994:42).

A nuestro juicio, el guiño eliotista al *lugar desafecto* ilustra la procedencia de la visión gilbiedmana de la ciudad como escenario y símbolo poético, esa *ciudad irreal* descrita por el poeta de Saint Louis en *La Tierra Baldía*, y cuya ambivalencia sería expresada por nuestro poeta en la tercera parte de “Las afueras”:

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

El río y el mar

*Ciudad
ya tan lejana!*

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

Jaime Gil de Biedma, “Las afueras”

La presencia del río y del mar en la poesía de ambos autores también constituye, a nuestro juicio, otro aspecto común a la obra de ambos y, en este sentido, es “Las Dry Salvages” (*the river is within us / the sea is all about us*²⁸⁴ diría Eliot en éste el tercer cuarteto), el tercero de los *Cuatro Cuartetos*, junto a *La Tierra Baldía* y algunos de los poemas de la serie titulada *Landscapes*, la fuente principal de las coincidencias temáticas. Según el biógrafo de Eliot, Peter Ackroyd, el poeta angloamericano:

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 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).²⁸⁵

Asimismo, la importancia de esta temática en la poesía de Eliot sería apreciada en seguida por nuestro poeta, quien, en su prólogo de 1955, había señalado la *esencial continuidad* entre el mundo poético eliotiano desde *La Tierra Baldía* hasta los *Cuatro Cuartetos*:

En el terreno poético, quien desee asegurarse de esa esencial continuidad puede cotejar la parte cuarta de La Tierra Baldía con la sección segunda de The Dry Salvages: el mar cumple en ambas la misma función simbólica (Gil de Biedma, 1999:15).

El mar también ejerce una influencia considerable en la poesía de Gil de Biedma, como presencia a veces insinuada (como en “Las afueras”) o como

²⁸⁴ *El río está dentro de nosotros, el mar está alrededor de nosotros*

elemento principal del poema (“Himno a la juventud” o “*De Vita Beata*”), y la presencia del Mar Mediterráneo en su poesía, sin llegar a asumir tanta importancia como en la obra de Carlos Barral, constituye a menudo el telón de fondo de su visión de la ciudad.

La sexualidad

*Nuevas disposiciones de la noche,
sórdidos ejercicios al dictado, lecciones del deseo*

Jaime Gil de Biedma, “*Nostalgie de la boue*”

Aunque las discrepancias personales entre la figura pública de Eliot y Gil de Biedma fueron notables y profundas y el puritanismo público del poeta angloamericano casaba mal con la homosexualidad abierta del barcelonés, como hemos señalado en la primera parte de este estudio, la visión de la sexualidad reflejada en la poesía de ambos no presenta las mismas diferencias irreconciliables. Eliot, el austero moralista y miembro activo de la iglesia anglicana, no abordó su poesía con el mismo espíritu puritano que regía su pensamiento político y una gran parte de su obra crítica, aunque no fue capaz de permitir la publicación de sus textos más escabrosos, un hecho que, a nuestro juicio, no hace sino confirmar que en este sentido poseía una admirable lucidez acerca de su propia obra, un *esquema apreciativo* muy afilado, puesto que los llamados *Bolo Poems* (editados por primera vez en 1998 y traducidos al español en el año 2001) están muy por debajo de su nivel habitual y no pasan de ser un mero divertimento, aunque de indudable interés para los estudiosos de la obra del poeta de Saint Louis.

²⁸⁵ Planificaba a medias escribir un libro de recuerdos de su infancia titulado *El Río y el Mar*, pero apenas necesitaba hacerlo –estas fuerzas naturales están presentes en toda su poesía, y son recordadas incluso cuando están ausentes en el paisaje del desierto o la roca seca

Al analizar la visión de la sexualidad presente en la poesía de ambos autores, es, de nuevo, la figura del poeta como paseante urbano la que nos introduce en una visión parecida del mundo de la prostitución, una visión que se caracteriza por su énfasis en la sordidez al mismo tiempo que por su ambivalencia hacia esos bajos fondos que el poeta burgués observa y hasta experimenta, pero que es consciente de poder abandonar en cualquier momento, una conciencia racional, fruto de la honestidad intelectual, que le aleja de la exaltación de la prostitución que suele ofrecer el maldito. Asimismo, la perspectiva del *voyeur*, se introduce en la poesía de ambos, y Gil de Biedma incluso titularía uno de sus poemas “*Peeping Tom*”, término inglés que hace referencia al mirón que figura en la poesía urbana de ambos autores. Como veremos en el último capítulo al analizar más detenidamente el eliotismo de los poemas del autor de *Moralidades*, en la obra de ambos la prostitución de los bajos fondos se contempla con una mezcla de repugnancia y deseo que el poeta del medio siglo describiría en “*Nostalgie de la boue*”:

*La luz amarillenta, la escalera
estremecida toda de susurros, mis pasos,
era aún una prolongación
que me exaltaba,
lo mismo que el olor en las manos
-o que al salir el frío de la madrugada, intenso
como el recuerdo de una sensación.*

A nuestro juicio, la ambigüedad de la mirada sobre la sexualidad que observamos en la poesía gilbiedmana responde a la búsqueda de un tono deliberado que le aleja de la estridencia de los dogmáticos y los iluminados y constituye una

manifestación de su fidelidad hacia la propia experiencia. El personaje de los poemas de Eliot siente una indudable ambivalencia, una sensación de repulsión seguida por otra de atracción, pero el dilema fue de otro signo para Gil de Biedma y lo resolvió de manera distinta, asumiendo la plenitud contradictoria del amor físico, evocando en “Pandémica y Celeste” la *historia en cuerpo y alma [...], sin despreciar –alegres como fiesta entre semana- / las experiencias de promiscuidad*. Como señalaría a este respecto en su ya citado estudio sobre el *Metropolitano* de Carlos Barral:

Esa ambivalencia se prolonga virtualmente a lo largo de toda la pieza; así, es el fortuito encuentro con una prostituta –es decir: con la sexualidad en estado de completa desafección- lo que determina en el protagonista la súbita certeza de que “aún es posible / el mundo enteramente en los adentros”, a través de la cual va a acceder por fin a la exterioridad. En ese preciso instante, la ciudad salta hecha pedazos (Gil de Biedma, 1994: 42).

Como cabe esperar, la vertiente homoerótica de la obra de Gil de Biedma no encuentra ninguna correspondencia en la de Eliot, y, aunque ha habido quien ha querido demostrar la homosexualidad latente de la obra del poeta angloamericano (Miller, 1977), para parafrasear las palabras de Auden citadas por nuestro poeta acerca de los sonetos de Shakespeare, creemos que la discusión de *La Tierra Baldía en términos de homosexualidad y de heterosexualidad carece propiamente de sentido*. Ignoramos si el autor de *The Idea of a Christian Society* fue un homosexual reprimido, pero lo cierto es que el homoerotismo franco y comprometido de la poesía gilbiedmana no encuentra la menor correspondencia en los versos de Eliot, y cualquier intento de encontrarla obedece, a nuestro juicio, a un afán de hiperinterpretación que no forma parte de los objetivos de este estudio de las huellas eliotianas en la poesía de Gil de Biedma. El poeta barcelonés asimiló muchas cosas

de la poesía eliotiana, pero creemos que el homoerotismo no era una de ellas. En este sentido, sí cabe hablar de la obra de Auden cuya influencia en la poesía del autor de *Moralidades* (libro en el cual se recoge una traducción libre titulada “*Auden’s at last the secret is out*” que representa un testimonio elocuente de la impronta audeniana en la obra de nuestro poeta, y más concretamente en su vertiente homoerótica) nos parece merecedora de un estudio más completo cuya conveniencia ya hemos señalado pero que forzosamente hemos de dejar para otro momento.

Aunque la supuesta homosexualidad latente de la poesía de Eliot no deja de ser un apunte marginal y anecdótico, la misoginia que caracteriza su poesía, al igual que su ideario derechista y su antisemitismo, ha suscitado una polémica duradera mucho más fundamentada e ineludible para la crítica eliotiana. A nuestro juicio, la poesía de Gil de Biedma no presenta ningún indicio de misoginia, aunque el diario de 1956 sí ofrece algunos datos que apuntan en ese sentido, sobre todo el episodio del encuentro con un joven camarero y su novia en un relato que también habla de su enorme preocupación por el orden, contiene un guiño intratextual a un poema de *Moralidades*, “La novela de un joven pobre” (*porque era pobre y muy sensible, / y guapo además, que es peor*), y concluye con una referencia notablemente misógina que, por fortuna, no se reflejaría en su poesía:

El vicio es el desorden. Haber llegado a esa conclusión a los diecinueve años está muy bien, pero también aterroriza. Porque no le ha bastado con ser inteligente y guapo: ha tenido que ser pobre además, y haberlo sido siempre y saber que nunca dejará de serlo [...] Su novia no le escucha, y apenas se aburre. Rígidamente sentada, con las manos sobre el vientre apretando el bolso, con los muslos muy juntos, está y mira pasar el gentío de las Ramblas, como quien ve llover esperando a que escampe para salir y seguir andando. Es bastante linda. Pero la imagino muy bien dentro de seis años en la misma postura, más gruesa y ya casada, con el coño en el bolso y el dinerito entre los muslos (Gil de Biedma, 1991: 191).

En la poesía de ambos, el recurso a la distancia irónica inclina al poeta a tratar el tema amoroso de forma poco romántica, y las escenas de amor se ven interrumpidas o al menos condicionadas por la cruda realidad, expresada en la mezcla de sordidez rutinaria e indiferencia que se retrata en la seducción de la secretaria en *La Tierra Baldía*:

*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.*²⁸⁶

A diferencia de la casi totalidad de la poesía eliotiana (con alguna que otra excepción notable, como veremos en el último capítulo de este estudio), en los versos de Gil de Biedma se puede encontrar una franca exaltación del amor, y, en este sentido, “Vals del aniversario” y “Canción del aniversario” proporcionan algunas de las claves de la visión irónica del amor que caracterizaba la poesía del autor barcelonés, y su recurso habitual al *bathos*. En el segundo de los dos poemas citados, nuestro poeta se encargaba de señalar las distancias entre la realidad y la visión nostálgica y, por consiguiente, engañosa, que el amante conserva de esos encuentros, evocando:

²⁸⁶ *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*

*El eco de los días de placer,
el deseo, la música acordada
dentro en el corazón, y que yo he puesto apenas
en mis poemas, por romántica;
todo el perfume, todo el pasado infiel,
lo que fue dulce y da nostalgia,
¿no ves cómo se sume en la realidad que entonces
soñabas y soñaba?*

Por otra parte, en el primero de los poemas (cuya vinculación expresa con la poesía de John Donne estudiaremos en el último capítulo de este estudio) el poeta del medio siglo también revela su visión irónica del amor que, de manera eliotiana (como la *ciudad irreal* de *La Tierra Baldía*), está basada una ligera sensación de irrealidad:

*Nada hay tan dulce como una habitación
para dos, cuando ya no nos queremos demasiado,
fuera de la ciudad, en un hotel tranquilo,
y parejas dudosas y algún niño con ganglios
si no esta ligera sensación
de irrealidad*

La distancia irónica con la que se trata el tema amoroso en la poesía de Gil de Biedma, quien decía haber escrito tan sólo un poema de amor, también se refleja en los versos de Eliot, aunque en el caso del poeta de Saint Louis predomina habitualmente la frialdad o el énfasis de los aspectos más sórdidos del amor y la sexualidad. Esencialmente, en el caso de ambos, el amor idealizado se ve traicionado

por la cruda realidad, un descubrimiento que el poeta de *Moralidades* asumía con mayor pragmatismo e ironía posmoderna.

Ironía y autoparodia: el personaje del poeta

La referencia a la personalidad del poeta (vista al modo romántico) es, con todo, la más frecuente hoy día. 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 que las suyas propias sólo entran en el poema (tras un proceso de despersonalización más o menos acabado) como emociones contempladas, no como emociones sentidas.

Jaime Gil de Biedma, 1999:22-23

Hay una actitud muy presente en los poemas de Gil de Biedma y también en las primeras composiciones de Eliot, desde “La canción de amor de J. Alfred Prufrock” a los llamados poemas bostoniano del mismo libro, versos cortos de tono satírico como “Cousin Nancy”, “Aunt Helen” y “The Boston Evening Transcript”, que consiste en una notable dosis de autoironía que parece sugerir que *la poesía no importa*, una poesía que no está del todo convencida de su propia importancia, como el Larkin de “A Survey of reading habits” que acabaría concluyendo: *Books are a load of crap.*²⁸⁷ Esta desconfianza hacia la poesía forma parte de la apuesta común por la lucidez frente la exaltación, una apuesta que se basa en la inteligencia que sustenta la mirada irónica como ha señalado Dionisio Cañas:

Ese caos moderno parecería verse contrarrestado por una sobrevaloración de la inteligencia constructora y de la ironía como una permanente señal de alerta de que, aunque flotemos sobre un mundo fragmentado y ambiguo, tenemos conciencia de ello (Cañas, 1998: 14).

A nuestro juicio, el ejemplo de Eliot en cuanto a la adopción del personaje en la poesía y la distinción entre las distintas voces de la poesía representa una de las más notables aportaciones eliotianas a la obra de Gil de Biedma, aunque la naturaleza de ese personaje ha sido ampliamente cuestionada, pese a las insistencias por parte del autor de *Moralidades* en su apuesta por la creación consciente de un personaje²⁸⁸ en sus poemas. En este sentido, las discrepancias de Juan Ferraté resultan especialmente significativas dado su hondo conocimiento tanto de la obra de su amigo barcelonés como la del autor angloamericano:

La voz genuina de Jaime Gil de Biedma no empieza a constituirse hasta que el poeta impone sobre la vaporización sentimental de su intimidad la represa de su mirada vigilante, a veces dolida, otras o escéptica o cínica, acaso atónita, o tal vez simplemente atenta a registra lo que ve. Pero, incluso en este último caso, la mirada del poeta formará siempre parte del desarrollo emotivo del poema; en la poesía de Jaime Gil de Biedma no hay lugar para la contemplación indiferente de la misma manera que tampoco cabe en ella la emoción a la deriva, disipada en el flujo de palabras, característica de los poetas [...] 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 (Ferraté, 1994: 216-219).

Las objeciones de Juan Ferraté, quien negaría la función distanciadora de la poesía gilbiedmana han sido contestadas por Luis García Montero quien, respecto a la supuesta sinceridad de la poesía de la intimidad y de la experiencia, ha señalado:

Hace algunos años, Juan Ferraté negó la existencia de una función distanciadora en esta obra demasiado personal. Siento no estar de acuerdo, porque para darse totalmente a un discurso

²⁸⁷ Los libros son un montón de basura.

²⁸⁸ Tras asegurar que se propuso escribir la poesía que él mismo quería leer, Gil de Biedma afirmaría que *tenía que escribirla un personaje inventado que era Jaime Gil de Biedma. Por lo tanto, ¿quién coño la iba a escribir?* (Batlló, 1982: 62).

hay que verlo primero desde lejos. Gil de Biedma empieza a jugar con la poesía, en el sentido más teatral del término. Y esto es importante, casi definitivo, puesto que sólo cuando uno descubre que la poesía es mentira, puede empezar a escribirla de verdad (García Montero, 1993: 120).

A nuestro juicio, en el caso de la poesía de Gil de Biedma hay una apuesta clara, consciente y profundamente eliotiana por la creación de un personaje, y las discrepancias acerca de la existencia de ese personaje sólo deben cifrarse en cuanto a lo convincente o lo coherente de ese personaje. Respecto a su visión de la despersonalización del poema, ya hemos insistido suficientemente en su asimilación de los valores eliotianos de la crítica y su distinción entre el Mr. Eliot de los poemas y el Eliot real (*la irrupción en la poesía eliotiana del reconocible y reconocido Mr. Eliot fue un suceso afortunado, no sé hasta qué punto para el Altar y el Trono, pero sí desde luego para la Poesía*) y, como hemos visto anteriormente, su visión del personaje poético y la ambivalencia que produce entre la identidad del creador y su personaje formaba parte consustancial de su visión de la poesía moderna e irónica:

pensaba yo que la fundamental experiencia del vivir está en la ambivalencia de la identidad, en esa doble conciencia que hace que me reconozca – simultánea o alternativamente – uno, unigénito, hijo de dios, y uno entre otros tantos, un hijo de vecino[...] Era ésa la experiencia, creía yo, que debe servir como supuesto básico de todo poema contemporáneo[...] me parece sentirla implícita en un poema narrativo como Don Juan, de Lord Byron, no en cuanto relato de las aventuras del protagonista- o en ciertos monólogos de Browning. Expresa plenamente a partir de Laforgue, la encontramos en Valéry Larbaud y en el joven Eliot y en tantos otros –en algunos modernistas latinoamericanos, por ejemplo. Casi me atrevería a decir que todo poema irónico moderno apunta, con más o menos latitud, hacia esa dirección (Gil de Biedma, 1994: 341).

A nuestro juicio, el concepto gilbiedmano de la despersonalización de la poesía y su apuesta por la creación consciente se inspiraba en gran medida, en la poesía y la obra teórica de Eliot, a quien citaría repetidamente para apoyar sus tesis acerca la distinción entre la emoción poética y la emoción sentida como experiencia real. En su prólogo de 1955, nuestro poeta señalaría que *la emoción del arte es impersonal, ha dicho muchas veces Eliot* (Gil de Biedma, 1999: 25), y en el coloquio titulado “Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras ociosidades” reiteraría su creencia en la creación del personaje por parte del poeta: *Lo que yo creo es que cuando un poeta habla en un poema, quizá no hable como personaje imaginario, pero como personaje imaginado siempre* (Gil de Biedma, 1994: 226). En definitiva, para nuestro poeta, la creación de ese personaje formaba parte de su necesidad de inventar una identidad:²⁸⁹

Una gran parte de la poesía moderna, y desde luego, también la mía, consiste en la búsqueda de una identidad. Y llega un momento que, en mi caso, esa identidad es reconocida y asumida: finalmente me reconozco en una identidad, después de muchos años creándola a través de mis poemas. Escribir poesía es, por encima de todo, imaginación, lo cual implica cierto distanciamiento. En el instante en que una identidad inventada es de verdad asumida, el ciclo se cierra. Es decir, uno de los motivos por los que no escribo poesía es porque el personaje de Jaime Gil de Biedma que yo inventé y logré asumir ya no me lo puedo imaginar (Espada, 2000:5).

Sin llegar al empleo de los heterónimos como en los casos de Antonio Machado y Fernando Pessoa, tanto Gil de Biedma como Eliot eran conscientes de estar creando un personaje poético, que no concordaba necesariamente con ellos

²⁸⁹ *El dogma trinitario del catolicismo es perfectamente válido. Tres personas y un solo Dios. Ahora bien lo que a mí me ocurre con ese dogma es que no conozco a nadie normal que sea tan pocas personas. ¡Yo soy muchas más! [...] Para mí, la literatura, y sobre todo la poesía, es una forma de inventar una identidad* (Gil de Biedma, 1994: 225).

mismos, y el poeta barcelonés subrayaría insistentemente este aspecto de la obra eliotiana, su elaboración de una voz poética y no la transmisión de la personalidad íntima del poeta, una estrategia que también valoraba en Pessoa y Antonio Machado:

Hay dos poetas modernos a los que envidio porque se enfrentaron a este mismo problema y lo lograron solucionar: Antonio Machado con sus apócrifos, Abel Martín y Juan de Mairena, y Pessoa con sus heterónimos. Sobre todo Pessoa, uno de los mejores poetas del siglo XX (Espada, 2000: 5).

La brevedad

*Un puñado de cenizas
y unos cuantos buenos poemas
son resumen suficiente de una
vida, amigo Alfonso*

Jaime Gil de Biedma, 1994: 218

Las palabras que citamos arriba provienen de un homenaje titulado “Después de la muerte de Alfonso Costafreda” en el cual nuestro poeta también había elogiado la modestia y el realismo de Costafreda al enfrentarse (*como a todos nos ha ocurrido*) a la conciencia de no ser el gran poeta que había soñado. Tanto Eliot, si se le compara con Auden o Yeats, como Gil de Biedma respecto a contemporáneos suyos como José Agustín Goytisolo o José Ángel Valente, eran poetas muy poco prolíficos, siguiendo una estela de moderación señalada por nuestro poeta acerca de Cavafis que, a su juicio, radica en un alto grado de autoconocimiento y reconocimiento de las propias limitaciones:

seguro de quién es, apenas necesita publicar sus versos: unas pocas hojillas impresas, parsimoniosamente distribuidas, le bastarán mientras espera el día en que la muerte selle su destino. Hay quid pro quos gloriosos (Gil de Biedma, 1994: 311).

Pese a seguir escribiendo hasta los últimos años de su vida, T.S. Eliot produjo casi todo lo mejor de su obra entre la publicación de “La canción de amor de J. Alfred Prufrock” en 1915 y la versión definitiva de los *Cuatro Cuartetos* en 1942 (obra ésta última que Eliot había empezado a componer en 1935). A lo largo de esos años, publicó de forma pausada (casi se diría que forma parsimoniosa, por emplear un vocablo que encaja muy bien con el espíritu eliotiano) poemas como *La Tierra Baldía* (1922), “Los Hombres Huecos” (1925) y “Miércoles de Ceniza” (1930). A partir de la publicación de los *Cuatro Cuartetos*, Eliot se dedicó principalmente a escribir sus dramas poético-religiosas como *Asesinato en la catedral* y comedias sociales de corte filosófico como *El cóctel*, y apenas volvió a publicar poesía. Los pocos poemas que compuso en las últimas décadas de su vida están muy por debajo de la calidad de sus grandes obras, y el propio Eliot no ignoraba la desigual calidad de su obra tardía, ya que en la edición de sus *Poesías escogidas* que él mismo preparó en 1954, el último poema en orden cronológico es “La Roca”, escrito en 1934, exceptuando, por supuesto, los *Cuatro Cuartetos* que tradicionalmente han aparecido como libro independiente de las antologías parciales. Eliot, en una conferencia titulada “La Poesía de W.B. Yeats” pronunciada en el Abbey Theatre de Dublín en 1940 (cuando tenía cincuenta y dos años, más o menos la misma edad de Gil de Biedma cuando dejó de escribir en 1981), había asegurado que el poeta madura tenía que hacer frente a tres elecciones:

To stop writing altogether, to repeat himself with perhaps an increasing skill of virtuosity, or by taking thought to adapt himself to middle age and find a different way of working (Eliot, 1969: 253-254).²⁹⁰

Jaime Gil de Biedma, por su parte, tenía una conciencia muy clara de los motivos por los cuales había dejado de escribir, motivos que explicaría en una entrevista de 1981:

Realmente me gustaría escribir, pero soy consciente de que lo haría peor que hasta ahora y eso, además de no gustarme nada, me produce pánico. Estoy convencido de que los poemas que pudieran surgir serían peores (Espada, 2000: 5).

La obra de Gil de Biedma es notoriamente breve y su autor era muy consciente de las ventajas de esta elección. Su defensa de una obra pausada y escasa era fruto de una meditación tremendamente lúcida sobre la evolución de la identidad poética y las expectativas de vida de una obra poética:

Los poetas salvo, muy pocas excepciones, perduran por un número de poemas que está entre uno y veinticinco. Yo me digo: he escrito un número indeterminado de poemas buenos, y a mi edad, 41 años, es muy probable que haya escrito más de la mitad de mi cupo de buenos poemas. ¿Y cuál es mi cupo? ¿Veinticinco, diecisiete, doce, ocho, tres, dos, uno? No se sabe. Si uno va a perdurar como poeta, qué más da perdurar por uno, que por diecisiete, que por veinticinco. Así que no veo razón para que un poeta se fuerce a escribir, o se queje de que sus ocupaciones le impidan escribir (Merino, 1982: 64).

²⁹⁰ Dejar de escribir por completo, repetirse, tal vez con mayor destreza o más virtuosidad, o pensar en cómo adaptarse a la mediana edad y encontrar un modo diferente de trabajar.

En este sentido, la postura del poeta barcelonés se parece notablemente a la de Eliot, quien no quería ser un escritor a tiempo completo y necesitaba un trabajo “útil”, una elección vital que al final le llevaría a dejar de escribir poesía y hasta de comentar la poesía joven porque consideraba que era incapaz de entenderla. Esta retirada a tiempo por parte de los dos ofrece una muestra más de su apuesta común por la madurez y la sensatez, una conciencia de la importancia de conocer las propias limitaciones que Gil de Biedma había defendido como una parte esencial de la creación poética:

Limitarse es una de las cosas más importantes para un poeta. El arte es hijo de la limitación (Espada, 2000:5).

A nuestro juicio, ahí tenemos la clave de la brevedad de una obra que consta de tan solo noventa y siete poemas escritos a lo largo de treinta años: la negativa de su autor a seguir representando el papel de poeta una vez que ese personaje creado y conscientemente ya no tenía nada más que decir:

Por muy bien escrito que esté, un poema que no alcanza a convencernos de que necesario escribirlo, es un poema malo [...] Ese poema fue escrito para seguir siendo poeta en la sociedad literaria (Merino, 1982, 68).

Para concluir, hay otras similitudes de tono y temática que evidencian el profundo eliotismo del poeta de *Moralidades*, como su apuesta por no falsificar la experiencia, lo que ha sido denominado por Pere Rovira como *la renuncia al autoengaño* (Rovira, 1986: 155), una fidelidad a la propia experiencia que Gil de Biedma aseguraba haber aprendido de los poetas ingleses de los años treinta. Tanto el poeta angloamericano como el español demostraron un interés creciente en lo que todos tenemos en común y abandonaron la autoobsesión de sus primeras obras, una preocupación que el autor barcelonés describiría insistentemente como la distinción entre el hijo de Dios y el hijo del vecino, primando la voz de éste último en la poesía

del hombre maduro. Como hemos señalado anteriormente, sus obras respectivas reflejan dos conciencias intensamente literarias, sin que esa literariedad les impulsara a caer en la Metapoesía y la exaltación de la literatura. Para ambos la literatura representaba una forma de comprender y ordenar la propia experiencia, y no albergaron la menor confusión entre la vida y el arte. Las huellas eliotianas de la poesía de Gil de Biedma, su valor de *saturación personal* de la obra del poeta angloamericano, responden al fenómeno de lo que Prieto de Paula ha llamado *un alma colonizada por otras obras*, y un análisis de los aspectos comunes a los versos de ambos, al igual que en el caso del estudio comparativo de los textos críticos, habla de una profunda asimilación de la imaginería e incluso el léxico de Eliot por parte de nuestro poeta, como veremos a continuación en el último capítulo de este estudio. En este sentido, conviene tener en cuenta las ideas expresadas en *Función de la poesía y función de la crítica* por el autor de Saint Louis con palabras que apuntan a la naturaleza de la asimilación gilbiedmana de su obra:

Yo diría que la sensibilidad de todo poeta realiza al leer(historietas gráficas y novelas baratas lo mismo que libros de más sustancia, y menos frecuentemente obras de naturaleza abstracta, aunque incluso éstas procuran alimento a ciertos temperamentos poéticos) una selección peculiar e inconsciente de los materiales –una imagen, una frase o una palabra- que acaso empleará más tarde (Eliot, 1999: 113).

Por último, cabe señalar algunas características de la poesía de Jaime Gil de Biedma (su léxico, sus incisivos coloquiales, sus frecuentes apelaciones al lector) que le acercan ciertamente a la voz poética de T.S. Eliot, pero preferimos remitirnos a la lectura eliotiana de los poemas para aventurar cualquier teoría concreta acerca de la presencia y el origen de estos eliotismos, una lectura que nos hemos propuesto en

aras de corroborar las palabras del propio Gil de Biedma acerca de sus propios eliotismos, ya que este *poeta tan empapado de Eliot* había confesado que todavía descubría a veces en su obra alusiones a Eliot en las que no había reparado.

CAPÍTULO 13

LOS POEMAS: UNA LECTURA ELIOTIANA

Realmente, yo hubiera preferido escribir en inglés, lo que ocurre es que no lo domino como el castellano. Porque me parece que desde el punto de vista de la poesía es una lengua que tiene infinitamente más recursos.

Jaime Gil de Biedma, en Batlló, 1982: 61

Si son perceptibles las huellas eliotianas a lo largo de toda la obra poética de Gil de Biedma, en este último capítulo nos hemos propuesto un estudio lo más exhaustivo posible de estas huellas en los poemas recopilados por el propio poeta en la colección definitiva de *Las personas del verbo*. Por lo tanto, en nuestro análisis seguiremos el orden cronológico trazado por el propio poeta en la versión publicada en 1982. A nuestro juicio, la presencia de Eliot en la obra del poeta barcelonés abarca desde las citas más directas e inconfundibles (como la elección del título “Príncipe de Aquitania en su torre abolida” que nos remite al final de *La Tierra Baldía*) y las reminiscencias intertextuales y evocaciones más o menos conscientes de la poesía del autor angloamericano, hasta algunas coincidencias de tema y de tono poético que, aunque menos susceptibles de una demostración textual conclusiva e irrefutable, exponemos con el ánimo de profundizar en esta lectura que tanta unanimidad suscita pero que tan poca evidencia ha originado.

En todo momento, nos hemos fijado la meta de corroborar la tesis del propio autor quien, como hemos visto, aseguraba encontrar cada vez más huellas eliotianas en su propia obra, huellas que ni él mismo había sospechado. Por otra parte, aunque

nuestro objetivo principal es indagar en el eliotismo de nuestro poeta, cuando la presencia de otro escritor angloamericano es evidente (la influencia de Auden, por ejemplo, también es notoria), la hemos reseñado, aunque un análisis completo de la totalidad de la impronta angloamericana en la obra del autor de “El juego de hacer versos” se escapa de los objetivos de este trabajo.

“Amistad a lo largo”

Este poema pertenece a *Ayer*, la primera parte de *Compañeros de viaje* (que cuenta, como sabemos, con una cita introductoria de Wordsworth) y su relación más evidente con la obra de Eliot radica en su obsesión por el paso del tiempo, una obsesión que se articula *in crescendo* como una especie de mantra a lo largo del poema (*Pasan lentos los días [...] Llegaban noches [...] ¡Ay el tiempo! Ya todo se comprende*). Como hemos señalado antes, al abordar la publicación de sus primeros poemas (después de la tentativa algo anecdótica de *Según sentencia el tiempo*), Gil de Biedma ya se había iniciado en sus lecturas de Eliot en su lengua original, y es a partir de entonces cuando se puede trazar una larga serie de coincidencias temáticas, léxicas y hasta intertextuales, que en el caso de este poema se centran especialmente en la preocupación de ambos poetas por el tiempo como elemento consustancial a su visión poética. En cuanto a la amistad, la concepción que de ella nos refleja el poeta barcelonés, la extraordinaria importancia que para él tenían los amigos (*hay momentos felices / para dejarse ser en amistad [...] empezamos a ser los compañeros / que se conocen / por encima de la voz o de la seña*) la visión expresada en este poema se asemeja indudablemente al Eliot de 1917 (por entonces tenía 29 años, más

o menos la misma edad de Gil de Biedma al componer estos versos), quien en su “Retrato de una dama” nos habló así de la amistad:

*You do not know how much they mean to me, my friends,
And how, how rare and strange it is, to find
In a life composed of so much, so much of odds and ends [...]
To find a friend who has these qualities,
Who has, and gives
Those qualities upon which friendship lives.
How much it means that I say this to you –
Without these friendships – life, what cauchemar!*²⁹¹

El poema de Gil de Biedma también ofrece la primera manifestación de un motivo recurrente en los *Cuatro Cuartetos* y que el poeta catalán haría suyo en numerosos versos de su primera época, notablemente en “Las afueras”, como veremos a continuación: la subida y la bajada que tiene sus raíces en el *Inferno* dantesco y que T.S. Eliot recrearía de forma reiterada en su propia composición, y muy notablemente en “Burnt Norton”. Hay, asimismo, un eco de la idea eliotiana de la caducidad de las palabras cuando nuestro poeta habla de:

*las palabras que luego abandonamos
para subir a más
[...] Pueden alzarse
las gentiles palabras
-ésas que ya no dicen cosas*

²⁹¹ *No sabe cuánto significan para mí, mis amigos, / y cómo, qué raro y extraño es, encontrar / en una vida tan, tan compuesta de piezas sueltas [...] encontrar un amigo que tenga esas cualidades, / que*

En “Little Gidding”, Eliot, con uno de sus guiños habituales a Mallarmé, había afirmado lo siguiente:

Last years' words belong to last year's language

*And next year's words await another voice.*²⁹²

Por último, cabe señalar las reminiscencias eliotianas de algunos versos de este poema (*estamos nosotros enzarzados / en mundo, sarmentosos / de historia acumulada*) y la conclusión que nos remite a una obsesión de ambos poetas, *Ay, el tiempo! Ya todo se comprende.*

“Las afueras”

Este poema también fue compuesto a mediados de los cincuenta, y así coincide con los primeros compases de la devoción de Gil de Biedma por la obra de Eliot, una devoción confesada y ampliamente demostrada como hemos tenido ocasión de comprobar. El primer aspecto del poema que llama la atención es su forma, ya que está dividido en doce apartados numerados de forma románica que si bien recuerdan al Jorge Guillén de *Cántico* (“Las afueras” también demuestra una notable influencia de “La rendición al sueño” del poeta vallisoletano) o al Luis Cernuda de *Poemas para un cuerpo* o *Vivir sin estar viviendo*, también han de recordarnos las composiciones más importantes de Eliot y, de modo muy especial los *Cuatro Cuartetos* que Gil de Biedma reconocía haber leído de forma apasionada y profunda. En este sentido, el poeta barcelonés señalaría la procedencia de sus ideas

tenga, y dé / esas cualidades de que vive la amistad. / Cuánto significa que le diga esto a usted: / sin esas amistades [...] la vida ¡ qué cauchemar!

acerca de la organización interna del poema, y en su prólogo a una traducción catalana de los *Cuatro Cuartetos*, se referiría al *criterio tantas veces expuesto por Eliot, de que un poema de cierta extensión debe siempre conformarse según una variación o modulación de intensidades* (Gil de Biedma, 1994:361). Así, pues, la disposición formal del poema revela cierta afinidad electiva a la hora de enfrentarse a la página en blanco, y la convicción eliotiana de la importancia de la ordenación era compartida por su discípulo barcelonés, quien a partir de entonces incluso demostraría un interés por experimentar dentro de las formas estróficas más tradicionales, obteniendo así unos resultados extraordinarios en el caso de “Albada”. La confirmación de la inspiración eliotiana de “Las afueras” la ofrecería el propio autor de *El pie de la letra* en una conferencia-recital pronunciada en la Residencia de Estudiantes de Madrid en 1988 en la cual, al leer la décima parte de su composición, señalaría la naturaleza de la “imitación” que se propuso en este poema:

Es pues un poema que describe la llegada a una ciudad otoñal después de las vacaciones y que, además, trata muy deliberadamente de imitar un pasaje del cuarto “Cuarteto”²⁹³ de Eliot –muy deliberadamente y sin éxito- en el ritmo, en la articulación de la frase, cuyo ritmo principal se va aplazando durante mucho tiempo para dar la sensación de premiosidad en el avance (Gil de Biedma, 2001: 14).

Asimismo, la ambientación nocturna del poema y su evocación de la desolación metropolitana nos remiten a ciertos poemas de Eliot como los “Preludios” o “Rapsodia de una noche de viento”, la transición de la noche al día que marca la pauta temporal del poema de Gil de Biedma también constituye el eje narrativo de

²⁹² *Las palabras del año pasado pertenecen al lenguaje del año pasado / y las palabras del año que viene aguardan otra voz*

los dos poemas citados del autor angloamericano, y la forma en que ambos poetas recrean el insomnio del solitario como náufrago en la noche de la ciudad tiene unos paralelos notables con los citados poemas de autor de *La Tierra Baldía*. Así, en la primera parte del poema, el poeta barcelonés nos habla de la larga noche de vela en las afueras de la ciudad dormida:

*Carne a solas insomne, cuerpos
como la mano cercenada yacen,
- y la brasa que apuran ilumina
ojos donde no duerme
la ansiedad, la infinita esperanza con que aflige
la noche, cuando vuelve.*

En la tercera parte de sus “Preludios”, Eliot nos describe una escena parecida de otra noche de angustia y duermevela en la ciudad:

*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*²⁹⁴

Ambos poetas también presentan el sueño como la única solución para la angustia de la noche, la única manera de evadir el tormento nocturno y enfrentarse al día nuevo. Así, en la primera parte de este poema, Gil de Biedma habla de:

²⁹³ En el texto original se lee “Cuarto Cuarteto”, un error que hemos corregido, pues se trata del cuarto de los *Cuatro Cuartetos*, “Little Gidding”, *el mejor de los cuatro poemas* a juicio de Gil de Biedma, como hemos visto anteriormente.

²⁹⁴ *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*

*El dudoso cansancio, precipita
la solución del sueño.*

Por su parte, el gran poema nocturno de Eliot, “Rapsodia de una noche de viento”, presenta una escena muy similar que coincide en la misma prescripción del sueño como remedio para los males de la noche metropolitana:

*The bed is open; the tooth-brush hangs on the wall
Put your shoes at the door, sleep, prepare for life.²⁹⁵*

La segunda parte de “Las afueras” también contiene unos elementos inequívocamente eliotianos como es de esperar en un poema compuesto en el momento más intenso de sus lecturas del poeta de *Los Cuatro Cuartetos*. Así, la personificación del viento en la noche urbana que bien puede haberse inspirado en la “Rapsodia de una noche de viento” (las farolas y la luz amarillenta de los primeros poemas de Eliot también aparecerían con cierta frecuencia en otros poemas gilbiedmanos como “Del año malo”) se refleja en la interrogación de nuestro poeta:

*Están casi a la mano
y anochece el camino
[...]Pasa el viento ¿Le llamo?*

Por otra parte, esta segunda parte del poema también contiene una notable reminiscencia textual de una escena de “Las Dry Salvages”, tercero de los *Cuatro*

²⁹⁵ *La cama está abierta: el cepillo de dientes cuelga en la pared / deja los zapatos a la puerta, duerme, prepárate para la vida*

Cuartetos, que, al igual que el poema de Gil de Biedma, evoca una escena familiar de la niñez del poeta. Así, el poeta barcelonés escribe:

*Si subiera el salón
familiar de octubre
el templado silencio
se aterraría.*

El citado poema eliotiano ofrece una visión de tranquilidad otoñal en el seno de la familia que se asemeja al que ha sugerido nuestro poeta:

*In the smell of grapes on the autumn table,
And the evening circle in the winter gaslight*²⁹⁶

La tercera parte de “Las afueras” tiene un aire marino y de nostalgia de puerto que también se acerca a la imaginería de “Las Dry Salvages”, la composición que Eliot había dedicado a Cape Ann en la costa de Massachussets donde pasó los veranos de su infancia y su adolescencia. Los dos poemas contienen una serie de elementos comunes (la noche en el puerto, las luces de la ciudad lejana, el rumor de las olas) que sugieren un grado de influencia muy notable y, de esta manera, la presencia eliotiana se hace patente de nuevo en este poema de Gil de Biedma. En “Las Dry Salvages”, el poeta angloamericano había evocado la siguiente escena de mar:

The menace and caress of wave that breaks on water [...]

²⁹⁶ *en el olor de uvas en la mesa de otoño, / y el círculo al anochecer en la luz de gas de invierno*

Between midnight and dawn, when the past is all deception [...]
And the ground swell, that is and was from the beginning,
Clangs
*The Bell*²⁹⁷

En la tercera parte de “Las afueras”, el poeta de *Moralidades* también conjuga unos elementos muy parecidos en su retrato del mar:

[...] tardes de puerto
y desamparo errante de los muelles.
Se obstinarán crecientes las mareas
por las horas de allá.

Y serán un rumor,
un palpito que puja endormeciéndose,
cuando asoman las luces de la noche
sobre el mar

[...]A veces ola y otra vez silencio.

La cuarta parte de “Las afueras” también contiene una clara reminiscencia de los *Cuatro Cuartetos* y, de manera muy específica, del primero de los cuartetos, “Burnt Norton”. Así, el poeta de *Moralidades* recuerda la siguiente escena que parece haberse inspirado directamente en la imaginería del citado poema eliotiano:

¿En qué mañana, os acordáis, quisimos
asomarnos al pozo peligroso
en el extremo del jardín?

²⁹⁷ *la amenaza y la caricia de la ola que rompe mar adentro[...]entre medianoche y amanecer, cuando el pasado es todo engaño[...] y la ola de fondo, que es y era desde el principio; / hace sonar la campana*

En “Burnt Norton”, Eliot había plasmado una escena muy parecida que, como sabemos, aseguraba saberse de memoria el poeta barcelonés:

*So we moved, and they, in a formal pattern,
Along the empty alley, into the box circle,
To look down into the drained pool.²⁹⁸*

Como hemos visto en la segunda parte de este estudio, la asimilación gilbiedmana de la imagería eliotiana de los *Cuatro Cuartetos* se reflejaría incluso en su prosa, y el jardín de “Burnt Norton” asumiría una significación extraordinaria para el poeta barcelonés quien resumía así su importancia en la obra del poeta de Saint Louis:

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 pasas y repasas 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 concreto jardín de Burnt Norton, ya no sólo el simbólico jardín de la infancia de cada uno (Gil de Biedma, 1994: 363).

Sin ofrecer una huella intertextual tan clara como las que hemos observado en otras partes del poema, la quinta parte de “Las afueras” también presenta unos rasgos claramente identificables con la obra del poeta norteamericano. La reiteración del tópico eliotiano del descenso de nuevo se hace presente en estos versos y también hay un eco de la visión cíclica de Eliot, su expresión particular del concepto

²⁹⁸ *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.*

nietzscheano del eterno retorno (*In my beginning is my end [...] In my end is my beginning*),²⁹⁹ en las palabras de Gil de Biedma:

De noche,

Cuando descendas.

Pero es inútil, nunca

he de volver a donde tú

nacías ya con forma de recuerdo.

Asimismo, esta última referencia gilbiedmana nos parece remitir a la quinta parte de “Little Gidding”, en la cual Eliot había escrito:

We are born with the dead:

*See, they return, and bring us with them.*³⁰⁰

De nuevo, en la sexta parte de “Las afueras” encontramos otro ejemplo del *leitmotiv* de la subida y el descenso que, como sabemos, Eliot había desarrollado en los *Cuatro Cuartetos*, inspirándose a su vez en el *Inferno* de Dante y también en la *Noche oscura* de San Juan de la Cruz. Así, esta sexta parte del poema de Gil de Biedma comienza con otro ejemplo de este tópico eliotiano:

Como la noche no

quiero que tú descendas [...]

desciende hasta mis ojos

veloz, como la lluvia

En su exhortación a la observación de una escena nocturna, la séptima parte de “Las afueras” tiene un parentesco inequívoco con “La rapsodia de una noche de

²⁹⁹ *En mi comienzo está mi fin [...] En mi fin está mi comienzo.*

viento” de Eliot. Gil de Biedma inicia esta parte de su poema con la siguiente invitación:

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

En su “Rapsodia de una noche de viento”, por su parte, Eliot había evocado la noche metropolitana en torno a una serie de invocaciones muy parecidas:

*The street-lamp said, ‘Regard that woman’
[...]The street-lamp said,
‘Remark the cat which flattens itself in the gutter [...]’
The lamp hummed:
‘Regard the moon’³⁰¹*

Asimismo, esta séptima parte del poema también tiene un tono ciertamente parecido a los “Preludios” de Eliot, en cuanto a su evocación de la angustia nocturna en las afueras de la gran ciudad y la impaciencia del joven por *asumir el mundo*. Así, el poeta barcelonés describe la noche metropolitana de la siguiente manera:

*y la distancia pasa en avenida
de memorias o tumbas sin ciudad,
arrabales confusos lentamente
apagados. La noche se afianza*

³⁰⁰ *Nacemos con los muertos: / ved, ellos vuelven, y nos traen con ellos.*

³⁰¹ *El farol decía: ‘Observa a esa mujer[...]’ El farol dijo: ‘Observa al gato que se aplana en el arroyo [...]’ El farol canturreaba: ‘Observa la luna’*

En sus “Preludios”, Eliot ya había descrito una escena muy parecida que destila la misma mezcla de angustia e impaciencia por vivir que apreciamos en el poema del autor de *Poemas Póstumos*:

*His soul stretched tight across the skies
That fade behind a city block[...]
The conscience of a blackened street
Impatient to assume the world.*³⁰²

En la octava parte de “Las afueras”, hay, a nuestro juicio, una referencia textual de indudable procedencia eliotiana. Así, cuando Gil de Biedma nos habla de sus recuerdos de un jardín al lado del mar (*jardines intramuros recogiendo, / asomaban follajes hacia el mar*), nos cuenta que:

*Allí, bajo los nobles eucaliptos
-ya casi piel, de tierna, la corteza-
descansa en paz el extranjero muerto*

En el tercero de los *Cuatro Cuartetos*, “Las Dry Salvages”, Eliot había recreado una escena del paisaje marino de su infancia que también nos habla del escenario del descanso eterno de los extranjeros muertos en el mar:

*It tosses up our losses, the torn seine,
The shattered lobsterpot, the broken oar
And the gear of foreign dead men. The sea has many voices,
Many gods and many voices.*³⁰³

³⁰² *Su alma tensamente extendida a través de los cielos / que se desvanecen tras una manzana de la ciudad, [...] la conciencia de la calle ennegrecida / impaciente por asumir el mundo*

³⁰³ *Arroja nuestras pérdidas, la red desgarrada, / la nasa de langostas destrozada, el remo / y las pertenencias de extranjeros muertos. / El mar tiene muchas voces, muchos dioses y muchas voces*

Quizá sea la décima parte de “Las afueras” la que más huellas eliotianas sugiere al lector, ya que era, como sabemos, un ensayo muy deliberado de imitación eliotiana por parte de Gil de Biedma. Así, nuestro poeta inicia esta parte de su poema con una frase que parece conllevar un eco de “La canción de amor de J. Alfred Prufrock”, ya que ambos poemas nos hablan del cansancio que produce recorrer al atardecer ciertas calles conocidas y de la sensación de pesar profundo del que regresa. En su ya citado poema, el poeta de Saint Louis había escrito estos versos iniciales, hoy tan famosos para cualquier lector de poesía en lengua inglesa:

*Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherised upon a table;
Let us go, through certain half-deserted streets,
The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap hotels.*³⁰⁴

Gil de Biedma, por su parte inicia la décima parte de “Las afueras” con una escena y un tono muy parecidos:

*Nos reciben las calles conocidas
y la tarde empezada, los cansados
castaños cuyas hojas, obedientes,
ruedan bajo los pies del que regresa*

³⁰⁴ *Vamos entonces, tú y yo, / cuando el atardecer se extiende contra el cielo / como un paciente anestesiado sobre una mesa; / vamos, por ciertas calles medio abandonadas, / los mascullantes retiros / de noches inquietas en baratos hoteles de una noche*

También en esta décima parte de “Las afueras”, el poeta catalán había presentado la siguiente escena idealizada que gira en torno al recuerdo de un instante de felicidad infantil:

*¿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?*

Para comprobar el eliotismo intenso de estos versos, basta cotejarlos con otros procedentes de “Burnt Norton”, poema perteneciente a los *Cuatro Cuartetos* que, como sabemos, Gil de Biedma se había dedicado a leer de forma tan intensa por entonces:

*Sudden in a shaft of sunlight
Even while the dust moves
There rises the hidden laughter
Of children in the foliage.³⁰⁵*

En definitiva, la décima parte de “Las afueras” constituye una de las composiciones más intensamente eliotianas de Gil de Biedma, quien en su diario de 1956 se había referido al enorme esfuerzo que le había supuesto completar dicho poema y de la ambivalencia que sentía hacia el texto acabado:

Hoy Viernes Santo, he terminado “Las afueras”. Mejor dicho: ha caído en la cuenta de que “Las afueras” se terminó hace meses, cuando di por bueno el segundo movimiento de esa parte X que me ha traído a mal traer desde entonces [...] se terminó “Las afueras”, y la estupefacción

excede en mucho a la satisfacción; ya con el poema ahí, me pregunto si merecía los años y el trabajo que le he dado. Y ahora, ¿qué? Me siento libre y vacío (Gil de Biedma, 1991: 62-63).

“Arte poética”

En su evocación de la incierta frontera entre las estaciones, el frío estremecedor y la melancolía, este poema de Gil de Biedma ofrece una notable influencia del comienzo del último de los *Cuatro Cuartetos*, “Little Gidding”. Este último poema del ciclo eliotiano es, curiosamente, el menos evocado por nuestro poeta (su incidencia nos parece muy escasa comparada con la de “Burnt Norton”, por ejemplo) a pesar de considerarlo *el mejor de los cuatro poemas*, aunque creemos que existe una presencia indeleble del poema en los primeros versos de “Arte Poética”:

*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 verano:

*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*

³⁰⁵ *De repente en un dardo de luz de sol / aun mientras se mueve el polvo / se levanta la risa*

In windless cold that is the heart's heat[...]

Where is the summer, the unimaginable

*Zero summer*³⁰⁶

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,³⁰⁷ 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 terror*³⁰⁸

Por último, cabe señalar cierta similitud entre las ideas de Mallarmé acerca de la importancia del lenguaje y *las palabras de la tribu*, ideas que, como sabemos, Eliot había asumido en sus *Cuatro Cuartetos*. También en “Little Gidding” el poeta de Saint Louis habla de *donde cada palabra esté en su casa, ocupando su lugar para apoyar a las demás*, una imagen familiar que nos recuerda el final de este poema de Gil de Biedma:

escondida / de niños entre el follaje

³⁰⁶ *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?*

³⁰⁷ Una imagen que repetiría después en el poema titulado “En el Castillo de Luna”, con un otro guiño eliotiano a la irrealidad: *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*

Palabras por ejemplo.

Palabras de familia gastadas tibiamente.

“Idilio en el café”

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”. La relación nos parece, sin duda, una de las muchas posibles a lo largo de la obra del poeta barcelonés, ya que se perciben claramente muchos ecos cercanos o indirectos y más o menos conscientes, nada extraño si recordamos que el autor de *Poemas Póstumos* llegó a reconocer que de vez en cuando se sorprendía a sí mismo al encontrar rastros de Eliot en sus propios poemas que él mismo nunca había detectado antes. En definitiva, estos ecos semánticos y estas imágenes parecidas se pueden rastrear a lo largo de toda la obra de nuestro poeta, aunque no sean susceptibles de una demostración textual irrefutable.

Por otra parte, con sus incisos y vacilaciones coloquiales (*Ahora me pregunto*³⁰⁹[...] *No sé bien de qué hablo*) este poema también ofrece un tono eliotiano que recuerda a varias composiciones del poeta de Saint Louis, especialmente “La canción de amor de J. Alfred Prufrock” que contiene la siguiente exclamación de frustración ante la dificultad de articular las ideas en verso:

³⁰⁸ *la mirada a medias, hacia atrás / sobre el hombro, hacia el terror primitivo.*

³⁰⁹ También nos parece percibir un eco del inicio de la tercera parte de “Las Dry Salvages”: *I sometimes wonder if this is what Krishna meant (A veces me pregunto si eso es lo que quiso decir Krishna).*

It is impossible to say just what I mean!

[...] *“That is not it all*

*That is not what I meant, at all”*³¹⁰

Como gran parte de la poesía que Gil de Biedma escribió en el último lustro de los años cincuenta, el tono eliotiano de estos versos es muy apreciable³¹¹ y la influencia del gran poeta norteamericano también se hace manifiesta aquí mediante la reiteración de dos *topoi* de la poesía eliotiana como son la invitación a salir fuera al atardecer que ya hemos visto en “Las afueras” y que procede de manera muy notoria de uno de los poemas más emblemáticos de Eliot, “La canción de amor de J. Alfred Prufrock”, y la idea recurrente de la subida y el descenso, cuya procedencia ya hemos señalado al referirnos a su presencia en “Amistad a lo largo” y en “Las afueras”. En “Idilio en el café”, las dos ideas aparecen juntas al final en una conclusión que deja lugar a la esperanza amorosa:

Ven. Salgamos fuera. La noche. Queda espacio

arriba, más arriba, mucho más que las luces

que iluminan a ráfagas tus ojos agrandados.

Queda también silencio entre nosotros,

silencio

³¹⁰ *¡Es imposible decir precisamente lo que quiero decir! [...] “No es eso lo que yo quería decir en absoluto / No es eso, de ningún modo”*

³¹¹ Según el poeta barcelonés, *En “Idilio en el café” está el germen del personaje que acabaría siendo el poeta Gil de Biedma. En cierta época de mi vida, a finales de 1957, yo escribía casi de corrido, automáticamente, sin elaboración. En mi primer libro, Compañeros de viaje, hay tres poemas cuyo origen está en un texto automático. Son “Idilio en el café”, “Canción para este día” y “Aunque sea un instante” (Espada; 2000: 4). En la misma entrevista, Gil de Biedma también señalaría acerca de la escritura automática que nadie, ni siquiera el lector más avezado, es capaz de distinguir en un poema lo que se ha creado como un relámpago y aquello que ha sido minuciosamente elaborado [...] Por ejemplo, en La Tierra Baldía, de Eliot, hay un pasaje que está escrito casi*

y este beso igual un largo túnel.

Por último, cabe señalar los ecos de *La Tierra Baldía* que apreciamos en una interrogación formulada por el poeta barcelonés:

*¿Quiénes son,
rostros vagos nadando como en un agua pálida,
éstos aquí sentados, con nosotros vivientes?*

Esta visión eliotiana de la *ciudad irreal* se repetiría como veremos en varios poemas de Gil de Biedma de esta época de intenso eliotismo, y así, a nuestro juicio, el concepto de la multitud que parece a medio camino entre la vida y la muerte proviene de manera muy clara de *La Tierra Baldía*:

*I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence*³¹²

“Aunque sea un instante”

En la insistencia de este poema en el tiempo pasado y el presente, hay una referencia eliotiana ineludible que se debe al principio de “Burnt Norton”, el primero de los *Cuatro Cuartetos*, en el que Eliot realizó su famosa disquisición temporal y emitió sentencias tan célebres como *All time is unredeemable*, una idea que Gil de

automáticamente, pero el resto está muy elaborado. Si Eliot no te dice cuál es, resulta imposible distinguirlo.

Biedma parece insinuar al hablar de *la indiferencia extraña de lo que ya está hecho*. Acerca de nuestra tendencia a mitificar nuestro pasado y atribuirle virtudes de las que carecía, la postura del poeta barcelonés también se asemeja a la que Eliot había expresado de forma tan conocida por todos los lectores de poesía en lengua inglesa y, naturalmente, por cierto lector barcelonés:

*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.*³¹³

La visión de Gil de Biedma es esencialmente la misma, insistiendo asimismo en la naturaleza engañosa del recuerdo (*gritamos invocando el pasado / invocando un pasado que jamás existió*) e indicando así la necesidad de la fidelidad a la propia experiencia, una postura se iría acentuando en la obra de nuestro poeta:

*Y nos volvemos
 atrás, hacia el pasado engañoso cerrándose
 sobre el mismo temor actual, que día a día
 entonces también conocimos.*

A nuestro juicio, hay otras huellas de la poesía de Eliot en este poema como las referencias al miedo existencial (*este temor, el eterno temor que tiene nuestro rostro*), una presencia constante en la poesía más conocida de Eliot cuya

³¹² *No estaba / ni vivo ni muerto ni sabía nada, / mirando en el corazón de la luz, el silencio*

³¹³ *Lo que podía haber sido es una abstracción / que queda como una 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*

manifestación más famosa quizás se encuentre en estas palabras tan conocidas de *La Tierra Baldía*:

*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.*³¹⁴

Por último, al final de este poema hay una expresión de desconfianza en la poesía, o al menos de decepción al comprobar lo ilusorias de las esperanzas que se habían puesto en ella. Esta actitud descreída hacia la poesía frente a las promesas de los predecesores románticos (tal vez pensando en un *energúmeno* como Shelley, la bestia negra de un pragmático como Eliot y un poeta cuya falta de sensatez también irritaba profundamente a Gil de Biedma) hace que la postura de nuestro poeta se acerque claramente a la de su maestro norteamericano. Así, pues, el autor de *Compañeros de viaje* termina este poema con la siguiente declaración de desencanto frente a la poesía:

*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.*

En “East Coker”, Eliot había llegado a una conclusión muy semejante:

*The poetry does not matter
It was not (to start again) what one had expected*

³¹⁴ *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.* Esta última frase alude a su vez a las *Devotions* de John Donne.

*[...] Had they deceived us
Or deceived themselves, the quiet-voiced elders,
Bequeathing us merely a receipt for deceit?*³¹⁵

“Recuerda”

Las mismas preocupaciones temporales y el mismo juego léxico del poema anterior también son evidentes en esta composición temprana. Si a lo largo de “Burnt Norton” hay un juego deliberado con el término “presente”, Gil de Biedma, por su parte, recurre a una anáfora parecida con el verbo “pasar” en torno a la cual construye este poema breve y sucinto. Eliot empezó su famoso poema con una aparente paradoja lingüística que entrañaba la esencia de su concepción del tiempo, lo que Gil de Biedma llamaría su *disquisición encantatoria acerca de presente, pasado y futuro que de rondón nos introduce en el jardín de las rosas* (Gil de Biedma, 1994: 360):

*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*³¹⁶

Por su parte, nuestro poeta inicia y concluye su poema en torno al verbo “pasar” (fiel a su definición de su propia poesía que, según él, sólo tenía dos temas:

³¹⁵ *La poesía no importa. / No era (para empezar otra vez) lo que uno había esperado[...]¿Nos habían engañado, o se habían engañado ellos, los ancestros de tranquila voz / legándonos simplemente una receta para el engaño*

el paso del tiempo y yo), tras hablar de lo que percibía como *la eternidad del tiempo en el fondo*:

*Hermosa vida que pasó y parece
ya no pasar [...] para siempre sumiéndose el pasado*

“Vals del aniversario”

En su ya citada conferencia-recital de 1988, Gil de Biedma ofrecería la clave de la filiación anglófila tanto de este poema como de otro poema que viene a ser una continuación del mismo, “Canción de aniversario”, señalando su admiración por la obra del poeta metafísico inglés John Donne (poeta muy caro a Eliot, como sabemos) y, en particular, un poema suyo titulado “*The Anniversarie*”:

“*Canción de aniversario*” es un remake de un topos que también había desarrollado anteriormente en un poema de mi primer libro, titulado “*Vals del aniversario*”. Éste se titula “*Canción de aniversario*”. 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* (Gil de Biedma, 2001: 23).

Por otra parte, el poema presenta algunos destellos ciertamente eliotianos como la ironía distanciadora con la que se aborda el encuentro amoroso en *un hotel tranquilo con parejas dudosas y algún niño con ganglios*, la preocupación de nuevo

³¹⁶ *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.*

por el carácter engañoso del recuerdo nostálgico (*este sabor nostálgico / que los silencios ponen en la boca, / posiblemente induce a equivocarnos*) y, por último, un circunloquio que recuerda mucho al poeta de los *Cuatro Cuartetos*. Así, el poeta barcelonés concluye su poema señalando que

*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*

Eliot, por su parte, había escrito en “East Coker”:

*That was way of putting it – not very satisfactory
[...] There is, it seems to us,
At best, only a limited value
In the knowledge derived from experience.
The knowledge imposes a pattern and falsifies.³¹⁷*

“Infancia y confesiones”

Aunque la intertextualidad de este poema es netamente española, con alusiones albertianas que a su vez remiten a otros ecos machadianos, creemos que hay una cierta evocación del mundo eliotiano en una de sus referencias:

*el mundo
con senderos de grava y cenadores
rústicos, decorados de hortensias pomposas*

³¹⁷ *Eso era una manera de decirlo –no muy satisfactoria [...] Hay, nos parece / en el mejor caso, sólo un valor limitado / en el conocimiento derivado de la experiencia. / El conocimiento impone una estructura, y falsifica*

todo ligeramente egoísta y caduco
 [...] *La vida sin embargo tenía extraños límites*
y lo que es más extraño: una cierta tendencia
retráctil.

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:

If you came by day not knowing what you came for,
It would be the same, 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*³¹⁸

“El arquitrabe”

Pese a la naturaleza muy específica de este poema satírico, hay en él una curiosa referencia entre paréntesis que nos parece consecuencia de la lectura profunda de los *Cuatro Cuartetos* por parte de Gil de Biedma:

(Curioso, que en inglés scaffold signifique
a la vez andamio y cadalso).

³¹⁸ *Si viniérais de día sin saber a qué vinisteis, / sería lo mismo, al dejar el camino áspero/ [...] Si viniérais por aquí, / tomando cualquier camino, partiendo de cualquier sitio, / en cualquier momento o cualquier época, / sería lo mismo: tendríais que dejar a un lado / sentido y noción*

Puesto que el poeta barcelonés aseguraba saberse de memoria los *Cuatro Cuartetos*, indudablemente habría reparado en el doble sentido de *scaffold* al leer la tercera parte de “Little Gidding” en la cual Eliot se había referido a:

*Three men, and more, on the scaffold
And a few who died forgotten
In other places, here and abroad*³¹⁹

“Sábado”

En este breve poema, hay unos versos que nos parecen contener un eco de del archiconocido comienzo de “La canción de amor de J. Alfred Prufrock (*Let us go then, you and I, When the evening is spread out against the sky*), en su apelación en el plural de la primera persona, el paso por las calles de la ciudad y su mirada al cielo urbano:

*Es ésta la ciudad. Somos tú y yo.
Calle por calle vamos hasta el cielo.*

“Ampliación de estudios”

Quizás éste sea el único poema de Gil de Biedma que tiene un trasfondo y una ambientación puramente anglosajones, aunque en ningún momento el poeta hace explícita esta procedencia. Sin embargo, todos los críticos que le han

³¹⁹ *Tres hombres, y más, sobre el cadalso / y unos pocos que murieron olvidados / en otros sitios, aquí y en el extranjero*

dedicado atención han coincidido en relacionarlo con su estancia en Oxford,³²⁰ y las coordenadas topográficas del poema no desmienten en absoluto tal interpretación ya que el autor barcelonés nos habla de *la vieja ciudad / llena de niños góticos* y de las *confiterías peregrinas* de una ciudad con río donde *se bebe cerveza en lugares sagrados*. Además, la cronología del poema (*allí precisamente viví los meses últimos / en mi vida de joven sin trabajo / y con algún dinero*) tiende a confirmar esta tesis, ya que nos sitúa de manera aproximada en el año 1953 durante el cual el poeta barcelonés residió en Inglaterra en calidad de estudiante independiente y ciertamente acomodado, una etapa vital que el propio Gil de Biedma, fiel al tono de ambigüedad que caracteriza esta composición, después cuestionaría con sorna esos meses pasados en la ciudad inglesa: *¿no eran sencillamente la gratificación furtiva / del burguesito en rebeldía?*.

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*. Así, Rovira ha indicado que cuando Gil de Biedma habla de cómo *el gorgoteo de la alcantarilla despertaba los pájaros en el jardín*, hay un eco del tercero de los “Preludios” de Eliot:

³²⁰ Andrew Debicki (1982) ha sugerido ciertas evocaciones republicanas en el título, que, a su juicio, remite a La Junta de Ampliación de Estudios. La teoría nos parece plausible si además tenemos en cuenta la estrecha vinculación gilbiedmana entre Oxford y Alberto Jiménez Fraud, y que la nostalgia republicana de nuestro poeta afloraría en seguida al recordar las tardes oxonienses pasadas en compañía de Don Alberto. En su diario de 1956, Gil de Biedma había hablado de su nostalgia del movimiento *Al Servicio de la República; mejor dicho nostalgia de la Revista de Occidente. Las convicciones políticas que yo pudiera tener eran una modalidad que adoptaban mis convicciones intelectuales y estéticas al enfrentarse con ciertos aspectos de la vida en nuestro país. Se trataba en realidad de actitudes culturales que sólo adquirirían significación política disidente por al medio en el cual se producían. Si España hubiera evolucionado de una manera normal durante los últimos treinta y cinco años, esas actitudes hubiesen sido moneda corriente entre la derecha ilustrada y ningún jovencito las hubiese encontrado el menor atractivo* (Gil de Biedma, 1991: 177).

*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.*³²¹

Mientras aceptamos la validez de la lectura comparada de Rovira y nos parece probable que haya una cierta influencia de los “Preludios” en este poema, pensamos que los versos citados de Gil de Biedma deben igual o mayor inspiración a los *Cuatro Cuartetos* y, en particular, al primero de ellos, “Burnt Norton”, cuya recreación de escenas de jardines y pájaros ya hemos visto reflejada en “Las afueras”. Este poema del autor de *Moralidades* también presenta otros elementos de inspiración eliotiana, sobre todo en su visión 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. Las ideas que Gil de Biedma expresa en este sentido están muy cercanas a las que Eliot había formulado en el tercero de sus *Cuatro Cuartetos*, “Las Dry Salvages”. Según el poeta barcelonés:

*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.*

Eliot, por su parte, había escrito:

³²¹ 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. 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. Ignoramos si Rovira era

*The moments of happiness – not the sense of well being,
 Fruition, fulfilment, security or affection,
 Or even a very good dinner, but the sudden illumination –
 We had the experience but missed the meaning
 In a different form, beyond any meaning
 We can assign to happiness.³²²*

Por último, cabe señalar que la cita francesa que da fin al poema (*tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change?*) procede de "Le Tombeau d'Edgar Poe", una composición de Mallarmé, un poeta igualmente caro a Eliot que también lo había evocado en su propia poesía, como en el caso de "Burnt Norton" donde la referencia eliotiana a *Garlic and sapphires in the mud* se parece notablemente a un conocido verso del francés (*Tonnerre et rubis aux moyeux*) que a su vez procede de un poema cuyo título luego sería reformulado con la habitual ironía y bibliofilia de Jaime Gil de Biedma, "M'introduire dans ton histoire". Como se ve, hay todo un entramado de lecturas e influencias que une a Eliot y Gil de Biedma, un entramado cuya lectura requiere el ejercicio de lo que Luis García Montero ha denominado "el juego de leer versos".

"De ahora en adelante"

Aunque es muy conocida la cita audeniana de este poema (*Cada mañana / trae, como dice Auden, verbos irregulares / que es preciso aprender*), a nuestro juicio, en esta composición procedente de *Compañeros de viaje* hay asimismo ciertos

consciente de la mayor precisión de la "traducción" del poeta barcelonés" ya que él también cita la traducción de Valverde

³²² *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*

ecos del eliotismo de nuestro poeta que ya hemos observado en otros versos de esta época: el circunloquio para confesar la imprecisión del sentimiento y la incapacidad para expresarse adecuadamente (*Decir exactamente qué buscaba, / mi esperanza cuál fue, no me es posible / decirlo ahora*), y la obsesión con el tiempo que caracteriza los *Cuatro Cuartetos* también está presente en este poema (*en un instante / determinado todo vaciló [...] el tiempo se ha colmado y no da para más*).

“Los aparecidos”

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. Así, tras describir otra obsesión eliotiana que él mismo ya había identificado en su traducción de *Función de la poesía y función de la crítica*, (*la visión de unos ojos terribles, exhalados / yo no sé desde que vacío doloroso*), nuestro poeta ofrece la siguiente visión dantesca de los *desenterrados vivos* de las calles metropolitanas:

*Cada aparición
que pasa, cada cuerpo en pena
no anuncia muerte, dice que la muerte estaba*

perdimos el significado, / y el acercamiento al significado restablece la experiencia / de una forma

ya estaba ya entre nosotros sin saberlo.
[...] Y ni siquiera saben quiénes son:
desenterrados vivos.

En su tremenda visión de los muertos vivos de la gran ciudad, un consumado eliotista como Gil de Biedma difícilmente podía evitar recordar la famosa imagen de la primera parte de *La Tierra Baldía*, una imagen que a su vez procede del *Inferno* de Dante:

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.*³²³

Asimismo, hay 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. Así en “Burnt Norton” Eliot había escrito:

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 metallated ways

diferente, más allá de ningún significado / que podamos asignar al pasado

Of time past and time future
 [...] *the light is still*
*At the still point of the turning world*³²⁴

Gil de Biedma, por su parte, había formulado una concepción muy parecida de lo engañosa de nuestra percepción del tiempo y el espacio:

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.

“El miedo sobreviene”

Este poema pertenece a la colección *Compañeros de viaje*, es decir, temporalmente se corresponde con el último lustro de la década de los cincuenta y, por lo tanto, con la primera y más apasionada época de fervor eliotiano por parte de Gil de Biedma. Como hemos visto, las ideas que vertebran muchos de los poemas de aquellos años (como “Los aparecidos” o “Recuerda”) demuestran una enorme afinidad con el Eliot de los *Cuatro Cuartetos* y, en este caso concreto, con “Burnt Norton”. La insistencia del poeta angloamericano en la especulación ociosa acerca

³²³ *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 los ojos fijos ante los pies*

³²⁴ *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 apatencia, en sus metalizados caminos / de tiempo pasado y tiempo futuro [...] la luz sigue estando en el punto fijo del mundo giratorio,*

del pasado y una obsesión con la *stasis*, la ausencia de movimiento, también encuentran su reflejo correspondiente en este poema del autor barcelonés. Así, de las referencias eliotianas a las hipótesis interminables acerca de las infinitas posibilidades pretéritas que hemos visto en “Burnt Norton” (*Lo que podía haber sido es una abstracción / que queda como perpetua posibilidad / sólo en un mundo de especulación*) y la inmovilidad (*En el punto fijo del mundo giratorio[...] Ni movimiento desde ni hacia, / ni subida ni bajada[...] no en movimiento sino abstención de movimiento*), los versos de Gil de Biedma nos remiten a las mismas sensaciones de angustia vital, caracterizadas por el miedo visceral que Eliot ya había expresado en *La Tierra Baldía* y los *Cuatro Cuartetos* y que ya hemos observado en poemas como “Las afueras” y “Aunque sea un instante”:

*El miedo sobreviene en oleada,
inmóvil, De repente, aquí,
se insinúa: las construcciones conocidas, las posibles
consecuencias previstas (que no excluyen
lo peor),
todo el lento dominio de la inteligencia
y sus alternativas decisiones*

“Lágrima”

En este poema, objeto de alguna que otra discusión con Alfredo Costafreda, parece haber algunos ligeros ecos de un poema perteneciente a las denominadas *Poesías Menores*³²⁵ de Eliot titulado “Eyes that last I saw in tears” (“Ojos que vi con

³²⁵ Evidentemente Gil de Biedma conocía estos poemas, ya que citó uno de ellos (“Ejercicios para los cinco dedos”) tanto en su prólogo a *Función de la poesía y función de la crítica* como en otro prólogo a la edición catalana de los *Cuatro Cuartetos*.

lágrimas”). En un poema de tono marcadamente apelativo, Gil de Biedma termina así:

*La lágrima refleja
sólo un brillo furtivo
que apenas espejea.
La descubre la sed,
apenas, de los ojos
sobre los doloridos
utensilios humanos*

El poema de Eliot, tras hablar de los *ojos que vi con lágrimas* (como hemos señalado, nuestro poeta conocía muy bien la obsesión eliotiana con los ojos) y contarnos que *Ésta es mi aflicción*, termina con una yuxtaposición de ideas e imágenes muy similar a la que hemos visto en el poema de Gil de Biedma:

*The eyes outlast a little while
A little while outlast the tears
And hold us in derision.*³²⁶

Asimismo, creemos ver cierta huella de “Las Dry Salvages” en otros versos del poema gilbiedmano. El autor barcelonés escribe:

*Ved en cambio a los hombres que sonríen,
los hombres que aconsejan la sonrisa
[...] He ahora el dolor
de los otros, de muchos,*

*dolor de muchos otros, dolor de tantos hombres,
océanos de hombres que los siglos arrastran
por los siglos sumiéndose en la historia.*

El poeta angloamericano, por su parte, había establecido un contraste parecido entre el dolor propio y ajeno y la sonrisa en la segunda parte de “Las Dry Salvages”, en unos versos que también evocan el fluir del tiempo:

*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.
People change, and smile: but the agony abides.³²⁷*

“Piazza del Popolo”

Este poema que narra un encuentro en Roma con María Zambrano, aparte de presentar una posible alusión a la presencia del río que recuerda al inicio de “Las Dry Salvages” (*Me llegaba el denso / olor del río cercano*), ofrece una evocación muy parecida a la aparición del maestro muerto en “Little Gidding”, una aparición que a su vez remite al episodio de Brunetto Latini del *Inferno* de Dante, como Gil de Biedma se encargaría de indicar en su último ensayo eliotiano, “Four Quartets”. Así, nuestro poeta escribe:

³²⁶ *los ojos perduran un poco de tiempo / un poco de tiempo duran más que las lágrimas / y nos miran con burla*

³²⁷ *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 posterior atrición. / La gente cambia y sonrío; pero la angustia permanece*

Sonrieron
rostros de muertos amigos
saludándome a lo lejos
borrosos –pero qué jóvenes sois los muertos!-

En “Little Gidding”, el poeta angloamericano había escrito:

I caught the sudden look of some dead master
Whom I had known, forgotten, half recalled
Both one and many; the brown baked features
The eyes of a familiar compound ghost
*Both intimate and unidentifiable.*³²⁸

Asimismo, la imagen de los cantos de los muertos, y la repetición de la historia que el poeta parece percibir en la quietud de la noche, guarda cierta relación con otra escena parecida descrita por Eliot en el segundo de los *Cuatro Cuartetos*, “East Coker”. En este sentido, el poeta barcelonés afirma:

Sí, reconozco esas voces
cómo cantaban. Me acuerdo.
Aquí en el fondo del alma
absorto, sobre lo trémulo
de la memoria desnuda, todo se está repitiendo.
[...] no puedo dejar de oír estas voces
que me cantan aquí dentro

Eliot, por su parte, había descrito la siguiente escena en “East Coker”:

³²⁸ *Capté el repentino aspecto de algún maestro muerto / a quien había conocido, olvidado, medio evocé / a la vez a uno a y mucho; en los grises rasgos conocidos / los ojos de un conocido espectro compuesto / a la vez íntimo e inidentificable.*

In that open field

If you do not come too close, if you do not come too close,

On a summer midnight, you can hear the music

[...] *Mirth of those long since under earth*

Nourishing the corn. Keeping time,

Keeping the rhythm in their dancing

*As in their living in the living seasons.*³²⁹

“Barcelona ja no és bona (o mi paseo solitario en primavera)”

Este poema perteneciente al segundo libro de nuestro poeta, *Moralidades* (título que, al igual que *Poemas Póstumos*, tiene cierto aire audeniano, puesto que el poeta inglés publicaría en 1967, es decir, un año después de la aparición del libro gilbiedmano, un pequeño drama en verso titulado precisamente *Moralities*), es uno de los más conocidos de su autor y, sin duda, uno de los que más atención ha recibido por parte de la crítica, sobre todo en torno a su vertiente de crítica social que claramente constituye uno de los elementos más destacados del mismo. Por consiguiente, no nos proponemos aquí ningún tipo de exégesis social, ya que la dialéctica social entre *estos chavavos nacidos en el Sur* y la burguesía catalana a la que confiesa pertenecer Gil de Biedma (pese a *este resentimiento / contra la clase en que nací*) está a una distancia sideral del mundo social del puritano angloamericano Eliot. Sin embargo, hay un tema fundamental en este poema que le acerca por un instante al mundo poético de Eliot: el paseo del poeta por los sitios de su prehistoria familiar, consciente de alguna manera de que su pasado y sus antecesores le acompañan y

³²⁹ *En ese campo abierto / si no os acercáis, si no os acercáis demasiado, / en una medianoche de verano, podéis oír la música [...] júbilo de aquellos ya hace mucho bajo la tierra / alimentando el trigo en su danzar / como en su vivir en las estaciones vivas*

forman parte consustancial de él mismo. En esta síntesis del escenario de la prehistoria personal y el paseo solitario, se puede apreciar cierta huella del Eliot de los *Cuatro Cuartetos* y sobre todo de “East Coker”, nombre del pueblo inglés que abandonaron los antepasados de Eliot en busca de la libertad religiosa del Nuevo Mundo y donde Eliot volvió en 1937.³³⁰ El testimonio de su visita de 1937 recoge algunos de los versos más conocidos de la poesía inglesa que nos hablan de la conciencia de estar de nuevo en el punto de partida:

*In my beginning is my end
[...] I am here
Or there, or elsewhere. In my beginning.*³³¹

Salvando todas las distancias históricas y sociales, resulta muy interesante comparar las ideas de Gil de Biedma al recorrer en solitario la montaña de Montjuïc y reflexionar sobre la presencia anterior de sus padres en aquel sitio:

*Así estuve yo aquí
dentro del vientre de mi madre,
y es verdad que algo oscuro, que algo anterior me trae
por estos sitios destartalados*

Asimismo, como en gran parte de la poesía de Gil de Biedma, aparecen unos elementos que son habituales en la poesía de Eliot como son las referencias a la naturaleza como trasfondo y el paisaje del paseante urbano. Así, el paseo primaveral

³³⁰ De acuerdo con los deseos del poeta, tras su muerte en 1965, las cenizas de Eliot fueron depositadas en la iglesia de Saint Michael de East Coker

³³¹ *En mi comienzo está mi fin [...] Estoy aquí / o allí, o en otro lugar. En mi comienzo.*

del barcelonés se asemeja a otro paseo en primavera descrito por Eliot en su “Little Gidding”. Según nuestro poeta:

*Más aún que los árboles y la naturaleza
o que el susurro del agua corriente
furtiva, reflejándose en las hojas
- y eso que a mis años
se empieza a agradecer la primavera-,
yo busco en mis paseos los tristes edificios*

En “Little Gidding”, Eliot había recordado otro paseo urbano con unos elementos muy parecidos a los que vemos en el poema de Gil de Biedma:

*Over the asphalt where no other sound was
Between three districts whence the smoke arose
I met one walking, loitering and hurried
As if blown towards me like the metal leaves
Before the urban dawn wind unresisting³³²*

Por último, cabe señalar en cuanto a la vertiente anglófila de la obra de Gil de Biedma, la alusión a la conocida novela de Thackeray,³³³ *La feria de la vanidades*, en la referencia de nuestro poeta a la clase en la que nació, *que se complace también al ver mordida, / ensuciada la feria de sus vanidades / por el tiempo y las manos del resto de los hombres.*

³³² *Sobre el asfalto donde no había otro sonido / entre tres distritos de donde se elevaba el humo / encontré a uno que andaba, ocioso y apresurado / como llevado por el viento igual que las hojas metálicas / sin resistencia ante el viento urbano del amanecer*

“Apología y petición”

El interés principal de este poema desde el punto de vista de nuestro trabajo reside en su empleo de la sextina y en los comentarios del propio Gil de Biedma acerca de esta forma estrófica y sus referencias principales, entre ellas, las sextinas que compuso Eliot en “Las Dry Salvages”. Así, en su ensayo “La imitación como mediación, o sobre mi Edad Media”, tras realizar una primera puntualización acerca de la sextina (*la curiosidad por el canon estrófico que inventó el gran Arnaut Daniel me venía de la poesía en lengua inglesa*) y recordar algunos ejemplos destacados de la tradición inglesa (desde Sir Phillip Sydney hasta Pound y Auden), acaba por reivindicar las sextinas de Eliot como máxima expresión moderna de esta forma poética medieval:

En cuanto a valor estético, lo mejor que la sextina ha dado de sí en nuestra época está en la maravillosa y libre estilización a que la sometió T.S. Eliot en la parte segunda de “The Dry Salvages” (Gil de Biedma, 1994: 282).

“Noche triste de octubre, 1959”

Al igual que Eliot, Gil de Biedma parecía sentir una especial predilección poética por las noches de otoño o invierno (las referencias a los meses de octubre, noviembre y diciembre también abundan en la poesía del autor angloamericano, pese a la mayor notoriedad del inicio de *La Tierra Baldía: Abril es el mes más cruel*) 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

³³³ Autor también de un libro cuyo título, *El libro de los snobs*, le habría divertido al poeta barcelonés.

procedencia baudeleriana³³⁴ 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 esos rumores
que recobran de pronto una vida
y un significado propio, misterioso*

Resulta interesante cotejar estas líneas con cualquiera de los poemas de Eliot antes citados y, 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 [...]
My smile falls heavily among the bric-a-brac.*³³⁵

³³⁴ En su conferencia-recital de 1988, nuestro poeta afirmaría que “Noche triste de octubre” además es, en cierto modo, una imitación de un poema que yo he admirado siempre muchísimo, el “Chant d’automne” de Baudelaire (Gil de Biedma, 2001: 17).

³³⁵ *Cae la noche de octubre: volviendo como antes / salvo por una ligera sensación de malestar / subo la escalera y doy vuelta al pestillo de la puerta / y noto como si hubiera subido en las manos y rodillas [...]* Mi sonrisa cae pesadamente entre los cachivaches

Por último, el poema de Gil de Biedma concluye con una referencia al detritus que se lleva la mar que recuerda la descripción que Eliot había hecho del río Támesis en *La Tierra Baldía* (*The river bears no empty bottles, sandwich papers, / Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends / Or other testimony of summer nights*)³³⁶ o las escenas marinas de “Las Dry Salvages”. Así, nuestro poeta refleja un paisaje donde *por todo el litoral de Cataluña llueve*:

*Y el agua arrastra hacia la mar semillas
incipientes, mezcladas en el barro,
árboles, zapatos cojos, utensilios
abandonados y revuelto todo
con las primeras Letras protestadas.*

En sentido inverso, Eliot había descrito la siguiente escena en “Las Dry Salvages”:

*The river is within us, the sea is all about us;
The sea is the land's edge also, the granite
Into which it reaches, the beaches where it tosses
Its hints of earlier and other creation:
[...] It tosses up our losses, the torn seine,
The shattered lobsterpot, the broken oar
And the gear of foreign dead men.*³³⁷

³³⁶ *El río no lleva botellas vacías, papeles de bocadillos, / pañuelos de seda, cajas de cartón, colillas / ni otros testimonios de noches de verano.*

³³⁷ *El río está dentro de nosotros, el mar está alrededor de nosotros; / el mar es también el borde de la tierra, el granito / a que alcanza, las playas a donde arroja / sus insinuaciones de una creación*

“Albada”

Este poema que, según su autor, *intenta la puesta al día de otro estereotipo de la lírica europea medieval, la separación de los amantes al amanecer, tal como se da en los trovadores* (Gil de Biedma, 1994: 278), presenta cierto parecido con la escena matinal del segundo de los “Preludios” de Eliot y un paralelo curioso con una composición muy similar de Auden. Así, nuestro poeta describe el despertar urbano:

*Despiértate. La cama está más fría
y las sábanas sucias en el suelo
[...] Irán amontonándose las flores
cortadas, en los puestos de las Ramblas,
y silbarán los pájaros –cabrones-
desde los plátanos, mientras que ven volver
la negra humanidad que va a la cama
después de amanecer.*

Eliot, por su parte, había escrito en sus “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.*³³⁸

anterior y diversa [...] Arroja nuestras pérdidas, la red desgarrada, / la nasa de langostas destrozada, el remo roto / y las pertenencias de extranjeros muertos

³³⁸ *La mañana llega a tener conciencia / de leves olores rancios de cerveza / desde la calle de serrín pisoteado / con todos su pies fangosos que apremian / tempraneros quioscos de café*

Asimismo, resulta curioso comprobar la similitud entre la puesta al día de este tópico medieval por Gil de Biedma y un poema de Auden titulado “Aubade” fechado en 1964, es decir dos años antes de la primer aparición de *Moralidades*. Dicho poema audeniano proviene de una serie de tres composiciones titulada *Three Posthumous Poems (Tres Poemas Póstumos)*, título que ha de inducirnos a creer que nuestro poeta conociera estos poemas, dada la elección de título de su tercer libro aparecido en 1968, *Poemas Póstumos*. Además, nos parece posible que la lectura de su admirado Auden hubiera influido en “Albada”, y, sin duda, los versos del poeta inglés ofrecen cierto parecido de tono con los del autor barcelonés:

*At break of dawn
he takes a street car,
happy after a night of love*³³⁹

“Auden’s ‘At last the secret is out’”

Como su nombre indica, este poema no sólo debe su inspiración a un poema de Auden, sino que es una versión española de dicho poema.³⁴⁰ El poema de Auden, que no tiene título, pertenece a sus *Twelve Songs* y es el número VIII de esa colección, mientras que la versión de Gil de Biedma es una suerte de traducción libre que capta perfectamente la esencia del poema (el hastío que siente el poeta ante la maledicencia en torno a su vida privada y, más concretamente, su homosexualidad), aunque no duda en cambiar los referentes culturales que informan el poema original

³³⁹ Al amanecer, / coge un tranvía, / feliz después de una noche de amor. La traducción es mía. A.W.

³⁴⁰ Con una terminología sumamente eliotiana, Gil de Biedma describió este poema en una carta dirigida a Juan Ferraté y fechada el 5 de diciembre de 1963: *te copio la traducción de una canción de Auden hecha el otro día como finger exercise para un pasaje enumerativo de “Pandémica y Celeste”; estoy pensando incluirla en el libro, porque el poema es un viejo favorito mío y no ha quedado mal* (Ferraté, 1994:113).

pero que podrían resultar algo forzados en un *romance* español. Así, la referencia sumamente británica a *over the tea-cups and in the square the tongue has its desire* se traduce al español de forma algo más castiza: *el cuentecillo indiscreto en los Cafés de la plaza*. Este rechazo consciente a la traducción literal por su incongruencia se mantiene ante cualquier atisbo de contexto sociocultural, y cuando el poeta inglés escribió:

*The scent of the elder bushes, the sporting prints in the hall,
The croquet matches in summer, the handshake, the cough,
the kiss* ³⁴¹

Gil de Biedma, en aras de adecuar el poema a un contexto cultural bien distinto y de mantener su criterio métrico y su recurso a la anáfora, lo tradujo así:

*tras los carteles de cine,
tras el olor de los setos,
tras las partidas de naipes,
la tos, las manos, el beso* .

El interés de Gil de Biedma por la traducción no se limitaba sólo a su práctica en el caso de su conocida traducción de *Función de la poesía y función de la crítica de Eliot*, su adaptación junto a Carlos Barral de la versión brechtiana de *Eduardo II* de Christopher Marlowe y su traducción de *Adiós a Berlín* de Christopher Isherwood (otro compañero de viaje de Auden en los años treinta), sino que poseía un vivo interés por su teoría y su problemática en el caso de la traducción literaria. Resulta interesante cotejar su traducción libre del poema de Auden con las palabras previas a

su traducción de *Función de la poesía y función de la crítica* que ya hemos citado en la segunda parte de este estudio y que explicitan su concepto particular y lúcido de la práctica traductora. Como hemos comprobado anteriormente, su estudio preliminar a la traducción catalana de los *Cuatro Cuartetos* nos ofrece un repaso a la distinta suerte que habían corrido las traducciones eliotianas en España y algunas reflexiones en torno a las dificultades de este ejercicio. De su preocupación por las formas y su conciencia de las dificultades que entraña la traducción de textos literarios nos da fe el ingenioso ruego de disculpa que profirió ante su traducción de *Función de la poesía y función de la crítica* (*Lamento no haber sabido dar una correspondencia exacta de la prosa eliotiana; espero, con todo, haber evitado ese aire de hospiciano recién rapado tan frecuente en las traducciones españolas*) y algunas reflexiones ofrecidas en su ya citado ensayo, “Four Quartets”:

traducir poemas es una práctica ni más ni menos gratuita que escribirlos, casi igual de antigua, modestamente afín. Porque traducir poemas también es un juego de envite y azar en que maestría, astuta paciencia, talento para descartarse y buena suerte intervienen a cada ocasión en proporciones cambiantes e imprevisibles (Gil de Biedma, 1994: 354).

“Canción de aniversario”

Como hemos señalado con motivo de “Vals del aniversario”, el propio Gil de Biedma se encargó de indicar la vinculación expresa de este poema con una composición de John Donne, “*The Anniversarie*”, de la cual se declaraba un *lector ferviente*. Mientras que el poema del gran metafísico inglés celebra el primer aniversario del amor, el poema del autor barcelonés declara que *son ya seis años*

³⁴¹ *El olor de los saúcos, los carteles deportivos en el pabellón / Las partidas de croquet en verano, el apretón de manos, la tos, el beso*. La traducción es mía. A.W.

desde entonces, aunque ambos poemas coinciden en sus deseos finales: en el caso de Donne, el amante concluye pidiendo *Let us love nobly, and live, and add again / Years and years unto years, till we attain / to write threescore, this is the second of our reign*,³⁴² mientras que nuestro poeta escribe *mientras que tú y yo nos deseamos / feliz y larga vida en común*.

Por otra parte, en su estudio del eliotismo en la literatura española, Francisco Javier Cantero Sabata también ha señalado una posible alusión a “Miércoles de ceniza” en el ritmo de “Canción de aniversario” (Cantero Sabata, 1998: 463). Así, en la primera estrofa del poema gilbiedmano hay quizás un eco del citado poema de Eliot:

*Por que 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.*

En “Miércoles de ceniza”, el poeta angloamericano había escrito unos versos que a su vez representan una traducción directa de un poema de Cavalcanti:

*Because I do not hope to turn again
Because I do not hope
Because I do not hope to turn
[...] Because I know that time is always time*

³⁴² Amémonos noblemente, y vivamos, y añadamos de nuevo / años y más años, hasta que lleguemos

And place is always and only place
And what is actual for one time
And only for one place
*I rejoice that things are as they are*³⁴³

“Años triunfales”

Este poema, que representa ostensiblemente una parodia de la “Marcha triunfal” de Rubén Darío, contiene, a nuestro juicio, muchos elementos comunes a los primeros poemas de Eliot que ya hemos citado, “La canción de amor de J. Alfred Prufrock”, “Preludios” y “Rapsodia de una noche de viento”: la luz tenue de la tarde urbana, las calles invernales y el viento:

Con luz de atardecer, sobresaltada y triste,
se salía a las calles de un invierno
poblado de infelices gabardinas
a la deriva, bajo el viento.

“Después de la noticia de su muerte”

Esta elegía por Luis Cernuda atribuye a la poesía de éste último unos atributos sumamente eliotianos a la vez que aparentemente paradójicos (*Su poesía, con la edad haciéndose / más hermosa, más seca*), mientras que la figura de Cernuda le suscita el mismo aprecio por las cualidades que también veía en Eliot (*esa reserva*

/ a escribir sesenta, éste el segundo año de nuestro reinado. La traducción es mía. A.W.

³⁴³ *Porque no tengo esperanza de volver otra vez / Porque no tengo esperanza / Porque no tengo esperanza de volver [...] Porque sé que el tiempo es siempre tiempo / y el lugar es siempre y sólo*

suya / voluntariosa, y tal vez atenta). Por otra parte, en el sueño del poeta de hablar con su maestro ya muerto y la convicción de que ese sueño vive *vida inmortal en el espíritu*, nos parece percibir una huella de otro poema de Eliot procedente de su Poesías de 1920, “Un huevo para cocer”³⁴⁴. Así, el autor barcelonés escribe:

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

El poeta angloamericano, por su parte, había escrito:

*I shall not want Honour in Heaven
For I shall meet Sir Philip Sidney
And have talk with Coriolanus
And other heroes of that kidney*³⁴⁴

Por último, el poema de Gil de Biedma, concluye con el más conocido eliotismo de la obra de Cernuda:

*Mi pena resumida en un título de libro:
Desolación de la quimera*

lugar / y lo que es efectivo es sólo efectivo por una vez / y sólo para un lugar, me alegro de que las cosas sean como son

³⁴⁴ *No me faltará Honor en el Cielo / pues encontraré a Sir Philip Sidney / y conversaré con Coriolano / y otros héroes de esa laya*

“Ribera de los alisos”

Este poema tiene como idea central la vuelta al escenario de la infancia y la historia familiar y, naturalmente, admite ciertas comparaciones con algunos poemas de Eliot de parecida temática, y de manera muy especial con dos de los *Cuatro Cuartetos*, “East Coker” y “Las Dry Salvages”. En su nostalgia por la vida rural con sus certezas y sus ciclos inevitables, Gil de Biedma parece recordar la letanía elegíaca acerca de la vida rural (también de la tierra de su familia) que Eliot recreó en “East Coker” y que el poeta del medio siglo evoca así al hablar de los campos segovianos de su niñez:

*en el salón de arriba
junto al fuego encendido, cuando eran familiares
el ritmo de la casa y el de las estaciones,
la dulzura de un orden artificioso y rústico.*

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:

*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 in their living in the living seasons*³⁴⁵

Asimismo, hay otros elementos del poema que le acerca al mundo eliotiano de los *Cuatro Cuartetos*: el sendero, el río, el paisaje de la infancia y su recuerdo, *entre los más 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. En “East Coker”, Eliot había escrito:

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

Por otra parte, cabe señalar un interesante apunte de Pere Rovira acerca de la deuda de este poema con cierto pasaje de *Función de poesía y función de la crítica* que Gil de Biedma había de conocer perfectamente por haberlo traducido. Así, Eliot había afirmado 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*

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.*

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 de 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 (Eliot, 1999: 188).

De acuerdo con Pere Rovira, en “Ribera de los alisos”, Gil de Biedma *está, obviamente, “imitando” el párrafo de Eliot que acabamos de citar, pero a la vez lo usa para hablarnos de las zonas más íntimas, más sagradas del protagonista de sus poemas* (Rovira, 1986: 177), una tesis que nos parece muy convincente ya que el propio poeta barcelonés, como hemos visto en la segunda parte de este estudio, había reparado en la intratextualidad de estas ideas de Eliot, relacionándolas con el “Viaje de los Reyes magos” e indicando que tanto el poema como el ensayo datan de la misma época, 1932-33. A nuestro juicio, la procedencia eliotiana de los siguientes versos, apuntada por Rovira, es innegable:

*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.*

“Pandémica y Celeste”

Este poema ha suscitado cierta unanimidad de la crítica al considerarlo una de las más brillantes composiciones de Gil de Biedma (nuestro poeta hablaría de *los poema míos que más me gustan, como Pandémica...*), y parte de la calidad literaria que atesora reside en su densa alusividad, al ser éste un poema repleto de elementos intertextuales y referencias literarias que parecen anunciarse desde el mismo título y la cita inicial de Cátulo. A nuestro juicio, el clasicismo de sus referencias representa la más importante manifestación gilbiedmana de lo que Eliot había valorado tanto en el *Ulises* de Joyce, asegurando que el novelista irlandés nos había enseñado a ser clásicos en un contexto moderno. Hay que reconocer, en justicia, que las huellas eliotianas y las otras referencias inglesas (como la alusión a John Donne, lectura quizá inspirada en Eliot, o la alusión shakespeariana) han sido identificadas y ampliamente documentadas y es inconfundible la influencia de Eliot (concretamente de “La canción de amor de J. Alfred Prufrock”) en la alusión a las *noches en hoteles de una noche*. También nos hemos referido con anterioridad al homenaje común que Eliot y Gil de Biedma rindieron a la poesía de Baudelaire al reproducir un archiconocido verso suyo en una de sus propias composiciones (*hypocrite lecteur! - Mon semblable, - mon frère!*), en un ejemplo más del entramado de lecturas y referencias intertextuales que caracteriza el eliotismo de nuestro poeta.

Sin embargo, aunque es habitual la referencia crítica a “La canción de amor de J. Alfred Prufrock” para explicar la procedencia de las *noches en hoteles de una noche*, la sensación de soledad e incomunicación que acompaña esta referencia también encuentra su paralelo en una de las obras magnas de Eliot, *La Tierra Baldía*.

Así, Gil de Biedma se refiere a estas noches ambiguas de amor físico e íntima soledad:

*Recuerdos de vosotras, sobre todo,
Oh noches en hoteles de una noche,
definitivas noches en pensiones sórdidas,
en cuartos recién fríos,
noches que devolvéis a vuestros huéspedes
un olvidado sabor a sí mismos!*

Por su parte, tras la escena de seducción de la tercera parte de *La Tierra Baldía* (“El Sermón de Fuego”), Eliot había descrito una escena parecida de soledad e incomunicación tras el acto amoroso, una escena que también transcurre en uno de los numerosos cuartos de alquiler (*a thousand furnished rooms*, diría Eliot en sus “Preludios”) que pueblan la poesía urbana de T.S. Eliot y Gil de Biedma:

*She turns and looks 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 it’s over.’³⁴⁷*

“El juego de hacer versos”

De acuerdo con Shirley Mangini, este poema guarda una estrecha relación con las teorías de Auden y Yvor Winder acerca de la evolución artística y el desarrollo de la propia voz poética (Mangini, 1980: 329-33). En este sentido, las

ideas expresadas por Gil de Biedma en estos versos presentan una similitud innegable con las que nuestro poeta conocía de sus lecturas del ensayo audeniano “Making, Knowing, Judging” que había leído en 1958 y que citaría en su estudio de *Cántico* en 1960 (Gil de Biedma, 1994: 73). Así, el poeta inglés había escrito:

Un poema imitativo es una imitación reconocible de éste o aquel poema, éste o aquel poeta. Pero sobre un poema imaginario no se puede hacer crítica puesto que es una imitación de la poesía de la poesía en general. Nunca más se sentirá tan inspirado el poeta, tan seguro de su genio, como se siente esos primeros días cuando su pluma vuela por la página (Auden, 1974: 89).

Aunque la filiación audeniana de este poema nos parece indiscutible, también creemos que, como tantas otras veces en la obra de este poeta tan empapado de Eliot, se puede detectar, más que reminiscencias textuales de la poesía eliotiana, la huella de su obra crítica, una obra que nuestro poeta había asimilado tan profundamente a partir de su traducción de *Función de la poesía y función de la crítica*. Como sabemos, su deuda expresa con las teorías del autor angloamericano acerca de la conveniencia de la “imitación” poética quedaría manifiesta en un ensayo titulado “De la imitación como mediación, o de mi Edad Media”, en el cual reconoce la valía del análisis eliotiano. Así matizaba Eliot la “imitación” (y no la mimesis consciente) necesaria como una consecuencia inevitable del entusiasmo juvenil por la poesía de los sentimientos y la asimilación de los poetas más admirados de la juventud y no como una mimesis consciente:

En esta etapa, el poema, o la poesía de un determinado poeta, invade la conciencia juvenil hasta posesionarse completamente de ella [...] El resultado es un brote de actividad poética que podemos designar como imitación, siempre que tengamos bien presente el sentido verdadero del

³⁴⁷ *Ella se vuelve 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.*

término que empleamos: no se trata de la deliberada elección de un poeta al cual mimetizar, sino de una especie de posesión demoníaca por otro poeta. (Eliot, 1999: 63-64)

Si obviamos el tremendismo del término *demoníaca*, las teorías del poeta angloamericano acerca de las primeras fases de la actividad poética no se diferencian esencialmente de las que expone Gil de Biedma en este poema (aunque otros han visto sólo la influencia de Auden, presente sin duda, aunque de ningún modo la única influencia anglófona en el asunto de la “imitación” literaria, como se comprende al leer el ya citado artículo del autor de *Moralidades*):

*Con la primera muda,
en los años nostálgicos
de nuestra adolescencia,
a escribir empezamos.
Y son nuestros poemas
del todo imaginarios
- demasiado inexpertos
ni siquiera plagiamos -*

Por su parte, los demás valores que propugna el poema también enlazan muy bien con las ideas expuestas por el poeta de los *Cuatro Cuartetos* en su ya citado libro acerca de la importancia de la moderación y la sensatez y de su desconfianza visceral hacia los exaltados (acordémonos de su escaso aprecio por los *energúmenos* como Shelley y Byron). Eliot, que tenía muy poca paciencia con los adictos a la musa, pese a la ya citada burla en verso de Pound,³⁴⁸ también había hecho hincapié

³⁴⁸ Al hablar de Coleridge, Eliot había escrito: *durante unos pocos años le visitó la musa (no conozco poeta a quien mejor se aplique esta trillada imagen) y desde entonces se convirtió en un hombre atormentado* (Eliot, 1999: 103).

en la importancia del orden poético al afirmar tajantemente que *la ordenación es tan necesaria como la inspiración*, una afirmación a la que se adhería plenamente el poeta barcelonés al insistir en la necesidad de:

Aprender a pensar
en renglones contados
 - y no en los sentimientos
con que nos exaltábamos-

“Píos deseos al empezar el año”

Este poema perteneciente al tercer y último libro de poemas de Gil de Biedma, *Poemas Póstumos*, está construido en torno al viejo tópico de “año nuevo, vida nueva”, y cabe señalar en primer término que la elección del término *píos* para calificar los deseos del poeta para el año que se estrena no deja lugar a dudas acerca de las intenciones irónicas del poema. Como ha señalado Dionisio Cañas, el comienzo del poema (*Pasada ya la cumbre de la vida*) es una alusión al *Inferno* de Dante (*Nel mezzo del camin di nostra vita*), pero también revela una cierta afinidad con unos versos eliotianos del segundo de los *Cuatro Cuartetos*, “East Coker”, versos que, a su vez, reflejan una clara influencia de Dante. Así, Eliot escribió:

So here I am, in the middle way, having had twenty years –
*Twenty years largely wasted, the years of l’entre deux guerres –*³⁴⁹

La salida que propone Gil de Biedma de este estado vital, tras alcanzar “el medio camino de la vida”, es un propósito de enmienda y de aprovechar mejor *las*

horas tranquilas de la noche, / cuando el tiempo convida a los estudios nobles, una alusión a la oda “Al licenciado Juan De Grial” de Fray Luis de León. En último término, pese a declarar que *un orden de vivir, es la sabiduría*, el poeta sabe que todo esto era puro *wishful thinking* (algo así como un puro espejismo), como confesó en una carta dirigida a Francisco Brines.³⁵⁰ Por último, cabe señalar que el final del poema tiene cierto parecido con las ideas expresadas por Eliot en “Gerontion”, ideas sobre la vejez y el retiro que reaparecerán una y otra vez en los últimos poemas del autor barcelonés (*Aquí estoy yo, un viejo en un mes seco [...] Pensamientos de un cerebro seco en una estación seca*):

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

“Contra Jaime Gil de Biedma”

Acercas de la dualidad de voces que se observan en este poema, nos parece interesante recordar unas palabras de Gil de Biedma procedentes de su ensayo “La imitación como mediación, o de mi Edad Media” y que estaban destinadas a analizar “Albada”. En dicho ensayo, nuestro poeta había afirmado que *obviamente, las dos voces que hablan en mi poema, una que exhorta y otra que responde, expresan dos modos de conciencia de un único sujeto, el amante* (Gil de Biedma, 1994: 281), y los dos modos de conciencia están también presentes de forma mucho más extrema en este duro ejercicio de autoflagelación por parte del personaje del poeta. En este sentido, el automenosprecio feroz de “Contra Jaime Gil de Biedma” no tiene

³⁴⁹ *Así que aquí estoy, por el camino de en medio, habiendo pasado casi veinte años, / veinte años casi*

parangón en la poesía de Eliot, aunque la mirada crítica sobre sí mismo y el ácido monólogo interior sí que tuvieron cabida en los versos de éste último y nuestro poeta incluso se había ocupado de resaltar esta faceta de la poesía eliotiana en su prólogo a *Función de la poesía y función de la poesía* y en su ensayo “Four Quartets”. Así en su “Ejercicios para los cinco dedos”, un poema que sería ligeramente reformulado por el poeta barcelonés para alabar al poeta de los *Cuatro Cuartetos*, Eliot había escrito:

How unpleasant to meet Mr. Eliot!
With his features of clerical cut,
And his brow so grim
And his mouth so prim
 [...] *How unpleasant to meet Mr. Eliot!*
 (Whether his mouth be open or shut).³⁵¹

En su conferencia-recital en la Residencia de Estudiantes de Madrid de 1988, Gil de Biedma ofrecería las claves de la concepción de este poema con una de sus habituales referencias a la literatura inglesa para explicar la importancia de la idea de este poema que, según, el autor de *Poemas Póstumos*:

Es quizá yo creo que la mejor idea de poeta que he tenido en toda mi carrera, lo cual no quiere decir que sea el poema mejor realizado [...] Hay un caso de un poeta del grupo de Oxford de los treinta, Louis MacNeice, que no es uno de los poetas de primera fila pero que es un excelente poeta. Tiene por ejemplo un poema que para mí es el mejor que escribió: es un poema muy breve que se llama “Septiembre en Provenza” [...] es una absoluta obra maestra que uno puede coger y

desperdiciados, los años de l'entre deux guerres.

³⁵⁰ Carta reproducida en *Renacimiento*, N° 6, 1991

³⁵¹ *¿Qué desagradable conocer al señor Eliot! / Con sus rasgos de corte de clerical / y su frente tan sombría / y su boca tan estirada [...] ¿Qué desagradable conocer al señor Eliot! / (tanto si tiene la*

trabajar con ella. Tiene en cambio otro poema, que se titula “Oración para antes de nacer”, que lo que es una excelentísima idea de poema, y ya nadie puede volver a escribir una oración para antes de nacer (Gil de Biedma 2001: 30).

Asimismo, en este poema de indudables resonancias narcisistas, hay un notable eco de *Don Juan*, el poema de Byron que sirve de epígrafe a *Poemas Póstumos*, y la referencia byroniana a la mediana edad (*too old for youth, -too young at thirty five, / to herd with boys, or hoard with good threescore*) encuentra su contrapartida en los siguientes versos de nuestro poeta:

*Podría recordarte que ya no tienes gracia.
Que tu estilo casual y que tu desenfado
resultan truculentos
cuando se tienen más de treinta años,
y que tu encantadora
sonrisa de muchacho soñoliento
-seguro de gustar- es un resto penoso,
un intento patético.*

Por último, cabe señalar algunas posibles huellas eliotianas, como un cierto parecido con la conocida escena de la segunda parte de *La Tierra Baldía* (*My nerves are bad tonight. Yes, bad. Stay with me. / Speak to me*)³⁵² en la conclusión de este poema (*A duras penas te llevaré a la cama, / como quien va al infierno / para dormir contigo*) y otra aparición de algunos *topois* procedentes de *Prufrock* y otras *observaciones*, como las calles desiertas de la madrugada y la luz amarillenta:

boca abierta como cerrada). Estos versos de Eliot contienen a su vez un guiño intertextual a Edward Lear.

³⁵² *Esta noche estoy muy mal de los nervios. Sí, mal. Quédate conmigo. / Dime algo*. Como hemos visto en la primera parte de nuestro estudio, en su ensayo “Four Quartets”, Gil de Biedma se había

*las calles muertas de la madrugada
y los ascensores de luz amarilla*

“Nostalgie de la boue”

Esta evocación de los bajos fondos de la prostitución se mueve entre la ambigüedad que el poeta siente hacia estos ambientes marginales y el placer innegable que reconoce haber vivido en ellos. Como es lógico, su reivindicación de un homoerotismo rayano a veces en el sadomasoquismo en nada se podía parecer al mundo poético de Eliot (con todas las salvedades que se quieran acerca del puritanismo de este último), pero hay en la recreación precisa de estos ambientes un paralelo muy interesante con el retrato de la prostitución londinense que el poeta angloamericano insinuaba en su “Rapsodia de una noche de viento”. Así evocaba el poeta angloamericano los olores característicos de este submundo:

*A washed- out smallpox cracks her face,
Her hand twists a paper rose,
That smells of dust and eau de Cologne,
She is alone
With all the old nocturnal smells
That cross and cross across her brain
[...]Smells of chestnuts in the streets,
And female smells in shuttered rooms,
And cigarettes in corridors
And cocktail smells in bars³⁵³*

referido a *un matrimonio desastroso y doloroso de cuya vida en tête à tête ofrece un memorable trasunto el diálogo de la parte II de The Waste Land*, citando la versión catalana de Juan Ferraté.

³⁵³ *Una desvaída viruela le agrieta la cara, / en su mano retuerce una rosa de papel, / que huele a polvo y agua de colonia./ Está sola con todos los viejos olores nocturnos / que cruzan y cruzan por su*

El detallismo con el que Gil de Biedma recrea la miseria de este mundo de *dramáticas sombras, revestidas con el prestigio de la prostitución* no está muy lejos del retrato que hizo Eliot, y se le asemeja en su precisa evocación del olor y del tacto:

*¡Largas últimas horas,
en mundos amueblados
con deslustrada loza sanitaria
y cortinas manchadas de permanganato!*

Estos mismos versos de Gil de Biedma también ostentan un parecido notable con los “Preludios”, otro poema de Eliot que retrata ese mismo *demimonde* londinense:

*One thinks of all the hands
That are raising dingy shades
In a thousand furnished rooms*³⁵⁴

Por último, cabe señalar la presencia de nuevo de la luz amarillenta y las calles frías y vacías de la madrugada y la emoción vivida como recuerdo, elementos todos ellos sumamente eliotianos:

*La luz amarillenta, la escalera
[...] lo mismo que el olor en las manos
-o que al salir el frío de la madrugada, intenso*

cerebro.....olores de castañas en las calles, / y olores femeninos en cuartos de ventanas cerradas, / y cigarrillos en pasillos / y olores de cócteles en bares
³⁵⁴ *uno piensa en todas las manos / que levantan sucias cortinillas / en mil cuartos amueblados de alquiler*

*como el recuerdo
de una sensación.*

“Del año malo”

Sin demostrar ningún tipo de mimetismo directo ni revelar su procedencia exacta de una obra específica de Eliot, este poema conjuga varios elementos de la imaginería eliotiana a la que hemos aludido anteriormente, sobre todo la de los *Cuatro Cuartetos* que tanto habían impresionado a Gil de Biedma y que tan bien había asimilado el poeta barcelonés. Así, este poema se refiere a un mes de diciembre pasado por lluvia, *con olor difuso a carbonilla y campo*, y no faltan elementos tan eliotianos como el jardín de la casa al atardecer y el *gorrión mojado*. Aunque las huellas del poeta angloamericano no son tan claras como en los primeros poemas que Gil de Biedma compuso en el punto álgido de sus lecturas de la poesía eliotiana, su época de más intenso eliotismo, pensamos que, en el trasfondo de la visión poética del autor de *Poemas Póstumos*, la imaginería de Eliot había dejado una impronta indeleble que se asomaría de forma intermitente a lo largo de toda la carrera poética del barcelonés. Así, cuando nuestro poeta describe la luz de las farolas (*la luz de las farolas, un resto amarillento*), se nos evoca otro atardecer descrito por Eliot en “La canción de amor de J. Alfred Prufrock”:

*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 its tongue into the corners of the evening.*³⁵⁵

“Ha venido a esa hora”

Al igual en el caso anterior, este poema contiene algunos aires inequívocamente eliotianos, como el paseo al atardecer por las calles de los suburbios, y las disquisiciones del poeta paseante al comprobar cómo ha pasado el tiempo. En este sentido, el poeta barcelonés escribe:

*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
[...] luego pasa de largo,
y piensa: fue una época.*

A nuestro juicio, como tantos otros poemas suyos, estos versos revelan *el valor de saturación profunda* que tenía nuestro poeta respecto a la poesía de Eliot, en este caso del mundo de Prufrock:

³⁵⁵ *La niebla amarilla que se restriega el lomo en los cristales de las ventanas, / el humo amarillo que*

*Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets
 [...] and would it have been worth it, after all
 would it have been worthwhile,
 After the sunsets and the dooryards and the sprinkled
 streets*³⁵⁶

“Príncipe de Aquitania, en su torre abolida”

Aunque el título de este poema procede ostensiblemente del soneto de Gerard de Nerval, “El desdichado”, Pere Rovira ha indicado su posible procedencia eliotiana:

Quizá la más sugerente de las citas la encontramos en “Príncipe de Aquitania, en su torre abolida”, título procedente de un verso de Nerval pero que, a mi entender, Gil de Biedma toma del verso 430 de The Waste Land de Eliot, quien, a su vez, lo toma literalmente del soneto “El Desdichado” del poeta parisino. Baso mi suposición en que tanto los versos que preceden al que nos ocupa como los que le siguen tienen en el texto eliotiano un sentido hondamente relacionado con Poemas Póstumos (Rovira, 1986:250).

Los versos eliotianos a los que se refiere Pere Rovira son los siguientes:

*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’ascose nel foco che gli affina*

se restriega el hocico en los cristales de las ventanas, / metió la lengua lamiendo los rincones del atardecer

Quando fiam uti chelidon – *O swallow swallow*

Le Prince d’Aquitaine à la tour abolie

These fragments I have shored against my ruins

*Why, then, I’ll fit you. Hieronymo’s mad againe.*³⁵⁷

La tesis de Pere Rovira acerca de la posible procedencia eliotiana de este título nos parece ciertamente plausible, sobre todo al tener en cuenta el profundo eliotismo de Gil de Biedma y la relación de estos versos de *La Tierra Baldía* con algunas de las composiciones de *Poemas Póstumos*, una relación sugerida por Rovira y que intentaremos comprobar a continuación:

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 la 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).

“Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”

De nuevo, estamos ante un poema que se vertebra en torno a unas imágenes que nos acercan al mundo eliotiano del los *Cuatro Cuartetos*: como escenario del poema tenemos *El jardín y la casa cercana / donde pían los pájaros en las enredaderas*, y también hay otra referencia al incierto umbral entre las estaciones del

³⁵⁶ *¿Diré que he pasado al oscurecer por las 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?*

³⁵⁷ *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’ascose nel foco che gli affina / Quando fiam uti chelidon –oh golondrina golondrina / Le Prince d’Aquitaine à la tour abolie / Esos*

año (*el frío repentino de final de agosto*) que hemos observado en la poesía eliotiana. Por otra parte, la hipótesis de cómo sería la vida tras la muerte del otro (el álter-ego en el caso de este poema) ya lo había ensayado Eliot en su “Retrato de una Dama”, al contemplar la muerte de la amada y la vida sin ella:

*Well! And what if she should die some afternoon,
Afternoon grey and smoky, evening yellow and rose;
Should die and leave me sitting pen in hand[...]
Not knowing what to feel or if I understand
Or whether wise or foolish, tardy or too soon[...]
Would she not have the advantage after all?*³⁵⁸

Gil de Biedma, en su juego de identidades, se decanta por la poesía del “otro” fallecido y se muestra inseguro frente al futuro:³⁵⁹ *A veces me pregunto / cómo será sin tí mi poesía*

*(De los dos, eras tú quien mejor escribía.*³⁶⁰
*Ahora sé hasta qué punto tuyos eran
el deseo de ensueño y la ironía ,
la sordina romántica que late en los poemas
míos que yo prefiero, por ejemplo en Pandémica...
A veces me pregunto cómo será sin ti mi poesía.*

*fragmentos he apoyado contra mis ruinas / Pardiez entonces se os acomodará. Hieronymo vuelve a estar loco. Los versos en italiano son una cita directa de *El Purgatorio* de Dante.*

³⁵⁸ *¡Bueno!, y si ella se muriera una tarde, / tarde gris y humosa, anochecer amarillo y rosa:/ si se muriera y me dejara plantado pluma en mano /[...]sin saber qué sentir ni si lo entiendo / ni si soy juicioso o tonto, retrasado o prematuro [...]/ no saldría ella ganando, después de todo?*

³⁵⁹ El propio autor explicó muy bien la génesis de este poema en una entrevista con Federico Campbell en la cual declaró: *Yo tenía miedo a encontrarme suicidado antes de poder reaccionar. Entonces, lo que ideé fue crearme la idea que yo ya me había suicidado* (Campbell, 1971: 221).

³⁶⁰ Quizá hay un eco aquí de una frase de Eliot acerca de Wordsworth y Coleridge que nuestro poeta había traducido: *Wordsworth era, de los dos, quien mejor sabía adónde iba* (Eliot: 1999:115).

“La calle Pandrossou”

Este breve poema ambientado en Atenas contiene una última referencia que, pese a todas las diferencias de temática y de tono, se parecen ciertamente a unas imágenes de los “Preludios” de Eliot. Así, el poema de Gil de Biedma termina con una nota esperanzadora radicada en los elementos más mundanos de la calle:

*Me acuerdo que de pronto amé la vida,
porque la calle olía
a cocina y a cuero de zapatos.*

Aparte de su ambientación invernal, el poema de Eliot, algunos de cuyos versos ya hemos visto en relación con “Albada”, retrata una escena de olores igualmente cotidianos y aparentemente carentes de “poesía”, aunque en este caso no son en absoluto motivo de alegría sino más bien de tedio urbano:

*The winter evening settles down
With smell of steaks in passageways
[...]The morning comes to consciousness
Of faint smells of beer
From the sawdust-trampled street*³⁶¹

“Últimos meses”

Este poema ofrece una curiosa huella del eliotismo de Gil de Biedma que nos remite a su visión del jardín de las rosas de “Burnt Norton” que, como hemos visto

³⁶¹ *El anochecer de invierno se asienta / con olor a filetes en pasillos[...]La mañana llega a tener conciencia / de leves olores rancios de cerveza*

anteriormente, el poeta barcelonés consideraba *no sólo el concreto jardín de Burnt Norton, ya no sólo el simbólico jardín de la infancia de cada uno*, una imagen que reproduciría en estos versos, con ciertos aires de muerte vislumbrada en la costa de “Las Dry Salvages”:

*Habitaba un país delimitado
por la cercana costa de la muerte
y el jardín de la infancia, que ella nunca olvidó*

“T’introduire dans mon histoire”

Al ser el título de este poema una reformulación irónica del título de Mallarmé, “*M’introduire dans ton histoire*”, poema y poeta muy presente en el Eliot de los *Cuatro Cuartetos*, no sería de extrañar que presentara algunas similitudes con las ideas expresadas en aquellos poemas del poeta angloamericano que Gil de Biedma conocía tan extraordinariamente bien. Así, el tono de afirmación y de reivindicación del amor como única posibilidad, si no de salvación (ambos poetas están demasiado alejados de cualquier tentativa de exaltación romántica del amor), al menos de un rato de felicidad en medio de las durezas y sinsabores de la vida. En una de sus escasísimas demostraciones de vitalismo y de fe en el poder redentor del amor, Eliot nos dice en “East Coker” que:

Love is most nearly itself

When here and now cease to matter
 [...] *We must be still and still moving*
Into another intensity
*For a further union, a deeper communion*³⁶²

Este poema eliotiano ya había sido extensamente citado y hasta traducido de forma parcial e improvisada por Gil de Biedma en su prólogo de *Función de la poesía y función de la poesía*, en el cual nos advierte que *ya tenemos otra vez a Eliot ocupado en “aprehender el punto de intersección de lo intemporal”* (Gil de Biedma, 1999: 17), y la defensa del amor mundano que hace el poeta barcelonés, al fin y al cabo *partidario de la felicidad*, es mucho más enérgica pero igualmente refleja la misma creencia (por otra parte absolutamente convencional en la poesía amorosa desde Boccaccio hasta nuestros días) en la capacidad del amor para anegar nuestros conceptos habituales del tiempo y el espacio:

La vida a veces es tan breve
y tan completa que un minuto
-cuando me dejas 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.

“Himno a la juventud”

³⁶² *El amor es más aproximadamente él mismo / cuando dejan de importar el aquí y el ahora [...] debemos estar quietos y seguir moviéndonos / entrando a otra intensidad / para una mayor unión, una comunión más honda.*

Ya hemos aludido a la vertiente clásica de este poema, inspirada parcialmente en el “*Hymne a la beauté*” de Baudelaire y descrita así por nuestro poeta en su ya citada conferencia-recital de 1988:

“Himno a la juventud” es quizá el poema que yo más me he divertido escribiendo [...] el personaje nunca aparece visto, ese personaje que es una muchachita joven, muy bella en verano, en la playa, que sale del mar [...] la descripción de esa muchachita está hecha por un contemplador que es un hombre mayor, cargado de literatura, cargado de referencias artísticas (Gil de Biedma, 2001: 40-41).

A nuestro juicio, en la visión gilbiedmana de la belleza joven surgida del mar (*de las ondas surgida, / toda brillos, fulgor sensación pura [...] belleza delicada, / precisa e indecisa, / donde posar la frente derramando lágrimas*) y la conmoción que provoca entre el espectador que se siente ya viejo (*Qué te trae a la playa? / Estábamos tranquilos los mayores / y tú vienes a herirnos, reviviendo / los más temibles sueños imposibles, / tú vienes para hurgarnos las imaginaciones*) se pueden apreciar un curioso parecido con la conclusión de “La canción de amor de J. Alfred Prufrock”:

I grow old... I grow old...

I shall wear the bottoms of my trousers rolled.

Shall I part my hair behind? Do I dare to eat a peach?

I shall wear white flannel trousers, and walk upon the

beach.

I have heard the mermaids singing, each to each.

I do not think that they will sing to me.

I have seen them riding seaward on the waves

Combing the white hair of the waves blown back

*When the wind blows the water white and black.
 We have lingered in the chambers of the sea
 By sea-girls wreathed with seaweed red and brown
 Till human voices wake us, and we drown.*³⁶³

“*De Senectute*”

Tanto este poema (incluido por Gil de Biedma en la segunda versión de *Las personas del verbo* de 1982) como “*De Vita Beata*” versan sobre la vejez y la ruina física y espiritual, y, en esta temática, nos aproximan no sólo al Eliot de *La Tierra Baldía*, como ha señalado Pere Rovira, sino al de “*Gerontion*”. El principio y el final de ambos poemas tienen en común una sensación de desarraigo emocional como consecuencia de la avanzada edad y estancamiento intelectual ante el paso de los años que les asemeja al ya citado poema eliotiano, compuesto por el autor angloamericano cuando contaba con tan sólo 32 años. Así, en unos versos que ya hemos visto reflejados en “*Píos deseos al empezar el año*”, Eliot describe el desarraigo y el estancamiento intelectual que él percibe en la vejez:

Here I am, an old man in a dry month

³⁶³ *Envejezco...envejezco.../ Tengo que llevar vueltas en los bajos de los pantalones. / ¿Me saco raya en el pelo por detrás? ¿Me atrevo a comerme un melocotón? / Me pondré pantalones blancos de franela, y pasearé por la playa. / He oído las sirenas cantándose una a otras. / No creo que me canten a mí. / Las he visto cabalgar en las olas mar adentro / peinando el pelo blanco de las olas echando atrás / cuando el viento sopla el agua hasta ponerla blanca y negra. / Nos hemos demorado*

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 drive by the Trades*
to a sleepy corner.

Tenants of the house,
*Thoughts of a dry brain in a dry season*³⁶⁴

Gil de Biedma, por su parte, comienza y concluye su poema con unos sentimientos muy parecidos:

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

De la vida me acuerdo, pero dónde está.

Junto a la presencia de los *topois* habituales de los *Cuatro Cuartetos* (pájaros afuera en el jardín, su profusión en hojas pequeñas), hay un eco de la cita shakespeariana con la que Eliot encabezó “Gerontion” (*Tú no tienes ni juventud ni*

en las cámaras del mar / junto a ondinas enguirnaldadas de algas, en rojo y pardo, / hasta que nos despierten voces humanas y nos ahoguemos

³⁶⁴ *Aquí estoy yo, un viejo 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 [...] un viejo empujado por los Alisios / a un rincón soñoliento. / Inquilinos de la casa / Pensamientos de un cerebro seco en una estación seca*

vejez / Sino como si fuera una siesta después de comer / Soñando con ambas cosas)

al presentar una conciencia alterada por el sueño:

*Me despierto
como quien oye una respiración
obscena: Es que amanece.*

La decepción que rezuma el poema ante la esterilidad de la vejez se asemeja al Eliot de “East Coker” quien, en tono resignado, se preguntó:

*What was to be the value of the long looked forward to,
Long hoped for calm, the autumnal serenity
And the wisdom of age?*³⁶⁵

“De Vita Beata”

Entre evocaciones de Manuel Machado en su primera línea y con una temática muy parecida a la de “*De Senectute*”, este poema confirma la tesis de Pere Rovira acerca de la relación temática entre el final de *La Tierra Baldía* y algunas composiciones de *Poemas Póstumos*, específicamente aquellas que versan sobre la vejez y la ruina física y espiritual como ésta y su inmediata antecesora, “*De Senectute*”. En este sentido, “*De Vita Beata*” concluye con una imagen que resulta bastante cercana a un conocido verso del final de *La Tierra Baldía* que, en un parecido escenario junto al mar, nos habla de la ruina final y del intento de sobrellevar el final de la manera más digna posible. Eliot da por finalizada su obra magna, evocando el mito del Rey Pescador (*I sat upon the shore I sat upon the shore*

/ Fishing, with the arid plain behind me [...]Fishing, with the arid plain behind me [...]These fragments I have shored up against my ruins), mientras que el poema de Gil de Biedma, con una alusión al “Prólogo-Epílogo” de Manuel Machado (*En un pobre país viejo y semisalvaje* había escrito el sevillano), nos sitúa :

*En un viejo país ineficiente,
algo así como España entre dos guerras
civiles, en un pueblo junto al mar*

En estos versos, creemos ver una huella no sólo del ya citado final de *La Tierra Baldía* sino del comienzo de la quinta parte de “East Coker” que también hemos visto anteriormente (*So here I am, in the middle way, having had twenty years /—Twenty years largely wasted, the years of l’entre deux guerres —*) y que también evoca una sensación de hastío ante el paso del tiempo (curiosamente, veinte años, una cifra que inspiraría una de las más conocidas sentencias de nuestro poeta quien aseguraba que de casi todo hace ya veinte años) entre dos guerras. A continuación, el poeta barcelonés escribe:

*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.*

A nuestro juicio, en estos versos de Gil de Biedma, aparte de cierta relación temática con la conclusión de *La Tierra Baldía*, hay de nuevo un eco de “East

³⁶⁵ ¿Cuál iba ser el valor de lo tan largamente deseado, / la calma tan largamente esperada, la serenidad otoñal, / y la sabiduría de la vejez?

Coker”, el segundo de los *Cuatro Cuartetos*, en la alusión a la figura del *noble arruinado entre las ruinas de mi inteligencia* que podía haberse inspirado parcialmente en la famosa metáfora que Eliot trazó en torno al *cirujano herido* (una referencia que se suele interpretar como la representación metafórica de Jesucristo) y que sugería que *The whole earth is our hospital / endowed by the ruined millionaire*.³⁶⁶ Asimismo, en dicho poema, el autor angloamericano realizaba la siguiente crítica del supuesto buen juicio de los viejos y ofrecía su visión tremenda de la vejez, muy en contra de los tópicos habituales de la sabiduría de los ancianos, apelando al final a la humildad, la humildad que evocaba Gil de Biedma al relatar el presentimiento de su propio final, ya anticipado por Eliot:

*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.*³⁶⁷

Por último, una vez analizadas las huellas eliotianas de este poema, creemos interesante señalar otra relación con una de las obras cumbres del canon inglés y una obra que llegaría a poseer una significación enorme para Gil de Biedma, *La tempestad* de Shakespeare. Al ser nuestro poeta un ejemplo perfecto de lo que él mismo había definido como *un contemplador que es un hombre mayor, cargado de literatura, cargado de referencias artísticas*, es improbable que este *discípulo de*

³⁶⁶ *La tierra entera es nuestro hospital / dotado por el millionario arruinado*

³⁶⁷ *No me hagáis oír nada / sobre la sabiduría de los ancianos, sino más bien sobre su locura, / su miedo al miedo y al 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*

Próspero no tuviera en mente la figura del *noble arruinado* junto al mar del drama de Shakespeare (una obra, además muy citada por Eliot en *La Tierra Baldía*, como hemos indicado en la segunda parte de este estudio), y ya hemos visto cómo habló de *la lucidez suprema de Próspero*, que a, juicio de nuestro poeta, consiste en renunciar a sus artes mágicas, sus libros, *para encararse con la certeza ineludible de la caducidad y de la muerte, que al fin le reconcilia con la vida*. A nuestro juicio, el *noble arruinado* del poema de Gil de Biedma se parece llamativamente al duque de Milán, y comparte el mismo destino que nuestro poeta había identificado en el protagonista de *Valentín* de Gil-Albert:

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 (Gil de Biedma, 1994:320).

“Canción final”

Este poema aparece al final de la última edición de *Las personas del verbo*, aunque no estaba en la primera versión. En la nota a la edición de 1982, el propio Gil de Biedma se encargó de aclarar que su exclusión de entonces no obedecía a ningún criterio estético o formal: *En cuanto a “Canción final”, editado en 1967 junto con una serie de grabados de Xavier Corberó, no sé muy bien por qué no lo tuve presente en 1975, cuando por primera vez reuní mis poesías completas*. A nuestro juicio, resulta significativo que el último poema que el poeta barcelonés quiso ofrecer a sus lectores también ofrece ciertas huellas del eliotismo que siempre había caracterizado a su obra y, en particular, la poesía de la década de los años cincuenta, la época de su devoción más intensa por la obra de Eliot. En éste, su último poema

publicado, aún había ecos de la *reverencia* por la poesía del autor de los *Cuatro Cuartetos*: La rosa, la flor eliotiana por excelencia (la flor que abunda precisamente en los *Cuatro Cuartetos*, en el jardín de las rosas que es *el simbólico jardín de la infancia de cada uno*), es el eje del poema, pero en esta ocasión se trata de una rosa de papel que quema, y el desengaño vital y amoroso que retrata el poema se expresa a través de esta sencilla metáfora:

*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.*

Sin duda, hay múltiples ejemplos de imágenes muy parecidas a lo largo de la obra de Eliot, aunque quizás los más llamativos, por su unión de las rosas y el fuego, se encuentran en dos poemas que Gil de Biedma conocía muy bien, “Little Gidding” y “Miércoles de Ceniza”. Así, en el primero de los dos poemas eliotianos, el poeta angloamericano había escrito:

*Ash on an old man's sleeve
Is al the ash the burnt roses leave [...]
Into the crowned knot of fire
And the fire and the rose are one.*³⁶⁸

³⁶⁸ *Ceniza en la manga de un viejo / es toda la ceniza que dejan las rosas quemadas [...] en el coronado nudo de fuego / y el fuego y la rosa sean uno*

Por último, en “Miércoles de Ceniza”, Eliot dejó escritas unas líneas muy bellas que bien podrían servir de epitafio a la poesía de Jaime Gil de Biedma, tan devoto de la obra del poeta de los *Cuatro Cuartetos* y que reconocía sorprenderse a sí mismo al encontrar nuevas huellas eliotianas en sus propios versos, huellas que también hemos apreciado a lo largo de la obra poética del autor barcelonés y que hemos intentado elucidar en este estudio:

Rose of memory

Rose of forgetfulness

Exhausted and life-giving

Worried and reposeful

The single rose

Is now the garden

*Where all loves end.*³⁶⁹

³⁶⁹ *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*

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

*Muy pobre hombre ha de ser uno si no
deja en su obra –casi sin darse cuenta- algo de
la unidad e interior necesidad de su propio vivir.*

Jaime Gil de Biedma, 1959

El objetivo principal que nos fijamos al iniciar este estudio de las huellas de Eliot en la obra de Jaime Gil de Biedma era verificar la afirmación del propio poeta barcelonés quien había asegurado encontrar alusiones eliotianas en sus poemas en las cuales ni él mismo había reparado antes. Asimismo, nuestra impresión inicial al leer por primera vez la obra del poeta barcelonés era la de estar frente a una presencia que nos resultaba familiar por nuestras lecturas anteriores de poesía inglesa, y de manera muy especial, toda la estirpe de la poesía inglesa moderna que va desde Eliot a Larkin, poesía irónica, descreída, fiel a la propia experiencia y alejada de la Metapoesía. Esa impresión inicial se nos fue confirmando al conocer la prosa crítica del autor barcelonés e intuir su enorme sintonía con los postulados teóricos de Eliot y sus referencias habituales al canon inglés que nos hablan de un autor informado y profundamente influenciado por la literatura inglesa.

La lectura de la traducción gilbiedmana de *Función de la poesía y de la crítica* fue otro punto de inflexión en nuestro análisis del eliotismo del poeta de *Moralidades*, y comprobamos cómo la profunda asimilación del ideario crítico eliotiano manifiesto en ese libro se iría haciendo cada vez más patente en los ensayos del poeta barcelonés, quien afirmaría en su primer ensayo sobre Luis Cernuda, nombre clave en la anglofilia literaria de nuestro poeta, que *es necesario buscar una tradición, unos maestros a imagen y semejanza de los versos que*

intentamos hacer (Gil de Biedma, 1994: 68). Como también diría de Cernuda mucho años después, *si buscó las enseñanzas de la poesía inglesa fue porque en cierto modo ya las había encontrado, porque para ellas estaba predispuesto* (Gil de Biedma, 1994: 348), un análisis cuya tremenda lucidez sólo es asequible a quien comprenda y comparta esa predisposición.

Asimismo, hemos intentado averiguar el porqué de esta extraña identificación personal de un poeta laico, liberal y progresista con su antítesis, un ser terriblemente puritano en lo público y estricto en lo espiritual, una contradicción aparente que hemos analizado a la luz de la idea eliotiana de la antimáscara. Insistimos en la naturaleza aparente de la contradicción, puesto que, a poco que uno empiece a indagar en la prosa, los diarios y las intervenciones periodísticas de Gil de Biedma, las afinidades electivas con Eliot empiezan a manifestarse de forma notable, así como ese temperamento inglés que hemos señalado en otro capítulo de este estudio. A nuestro juicio, fue precisamente ese temperamento inglés que se manifestaría en cierta idealización de la burguesía intelectual inglesa, parte de su mitología personal, lo que predisponía al poeta barcelonés a la asimilación de los valores sumamente eliotianos de la sensatez y la madurez, una conciencia de la importancia de la tradición y de la honestidad intelectual que, tras la ya citada labor de traducción de 1955, caracterizaría el enfoque crítico de nuestro poeta. También hemos observado en muchas ocasiones esa tendencia gilbiedmana a entenderse a través de las dos culturas literarias, la española y la inglesa, y nuestro análisis de la relación del poeta barcelonés con el canon inglés y la tradición crítica angloamericana nos ha ido confirmando no sólo su profunda anglofilia literaria sino el papel fundamental de Eliot en el desarrollo de ese esquema apreciativo.

Como señaló el autor de *El pie de la letra* en un ensayo de 1959, Hasta cierto punto el desarrollo de cada personal experiencia traduce a términos propios el de la tradición cultural que le ha precedido (Gil de Biedma, 1994: 51), y, a partir de su descubrimiento de la obra poética y crítica de Eliot, el poeta barcelonés en gran medida haría suya la tradición cultural inglesa, una asimilación que se reflejaría de manera muy notable en la labor crítica y en sus propios poemas. A nuestro juicio, en el profundo eliotismo de Gil de Biedma, había una esencial continuidad, la misma que él había observado en el mundo poético eliotiano desde *La Tierra Baldía* hasta los Cuatro Cuartetos y en la labor crítica del poeta de Saint Louis, caracterizada, a decir de nuestro poeta, por su coherencia y su afán de honestidad intelectual. La continuidad del eliotismo gilbiedmano se manifestaría a lo largo de su obra, y el propio poeta del medio siglo aseguraría en 1984 acerca de los Cuatro Cuartetos que *Mi antigua veneración – llegué a sabérmelo de memoria – se ha reavivado y centuplicado durante las sesiones que Àlex Susanna y yo dedicábamos al cotejo, verso a verso, de original y traducción.*

En el último apartado de nuestro estudio, que ofrece un análisis de los aspectos comunes de la poesías de ambos autores y una lectura eliotiana de la poesía de Gil de Biedma, creemos haber confirmado la continuidad de las huellas eliotianas de su obra, desde “Las afueras”, hasta su último poema publicado, “Canción final”, fruto de una profunda relación intertextual e interdiscursiva que se iniciaría en su época de más intenso eliotismo en los años cincuenta a su vuelta de Oxford, y que perduraría a lo largo de su vida de poeta y lector, fiel indicio de ese valor de saturación personal que Eliot había identificado en su *Función de la poesía y función de la crítica*. A lo largo de nuestro estudio, hemos comprobado cómo las ideas traducidas y asimiladas de ese libro aparecen una y otra vez en la prosa de Gil de

Biedma, así como la imaginería de los poemas eliotianos, y de manera especial los *Cuatro Cuartetos*, se asoman de manera insistente a los poemas del autor barcelonés. En definitiva, creemos que la raíz del eliotismo de Gil de Biedma está en la afinidad temperamental que le unía a la obra de Eliot, su propensión común al pensamiento empírico y la inteligencia práctica que informa los ensayos de ambos. La importancia de la aplicación a la poesía de las cualidades de la buena prosa practicada por los dos no se le escapaba al autor de *El pie de la letra*, quien no podía dejar de citar a su admirado Eliot en su autoanálisis: *la prosa se pliega más fácilmente a la expresión de este talento. Por eso mismo, si uno consigue incorporarlo en poemas, el resultado será menos frecuente y más valioso. Me acordaba de lo que dice Eliot a propósito de los poetas metafísicos ingleses: áspero sentido común y alada gracia lírica.*

Este trabajo, pues, partió de la impresión inicial que nos formamos acerca del eliotismo de Gil de Biedma y la anglofilia que caracterizaba su obra, y la constatación de la unanimidad de la crítica no sólo en torno a esta faceta de la obra del barcelonés, sino en cuanto a la necesidad de un estudio riguroso de la cuestión. Nuestra impresión inicial se ha confirmado con creces y el eliotismo de Gil de Biedma, vislumbrado en una primera lectura del poeta de *Moralidades* ha acabado por parecernos no sólo una de las influencias más destacadas sobre nuestro poeta sino una de las presencias constantes que informan su obra desde sus primeros versos y ensayos, hasta su obra de madurez cuando todavía se pueden apreciar las huellas de T.S. Eliot. Para concluir, con este estudio esperamos haber aportado una información nueva y valiosa sobre el eliotismo de Gil de Biedma, haber conseguido, al menos en parte, atender a la necesidad señalada por diversos críticos de un análisis riguroso de la cuestión, y haber verificado las ya citadas intuiciones eliotistas de nuestro poeta.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE JAIME GIL DE BIEDMA

Poesía

Versos a Carlos Barral, Orense, edición del autor, 1952

Según sentencia del tiempo, Barcelona, Publicaciones de la Revista Laye, 9, 1953

Compañeros de viaje, Barcelona, Joaquín Horta, 1959

En favor de Venus, Barcelona, Colliure, 1965

Moralidades, México, Joaquín Mortiz, 1966

Poemas Póstumos, Madrid, Poesía para todos, 1968

Colección particular, Barcelona, Seix Barral, 1969

Las personas del verbo, Barcelona, Seix Barral, 1975

Antología Poética, prólogo de J.Alfaya y selección de Shirley Mangini, Madrid, Alianza, 1981

Las personas del verbo, Barcelona, Seix Barral, 1982

Moralidades, Barcelona, Taifa, 1985 (incluye dos poemas nuevos, 'A un pintor de sociedad' y 'Epílogo')

Que la vida iba en serio, selección de Ana María Moix, Barcelona, Plaza y Janés, 1999

La voz de Jaime Gil de Biedma, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001 (Se trata del texto de una conferencia-recital ofrecida en la Residencia de Estudiantes de Madrid en 1988).

Prosa

Cántico: El mundo y la poesía de Jorge Guillén, Barcelona, Seix Barral, 1960

Diario del artista seriamente enfermo, Barcelona, Lumen, 1974

Retrato del artista en 1956, Barcelona, Lumen, 1991 (Este texto constituye la edición definitiva del citado texto de 1974)

El Pie de la Letra, Barcelona, Crítica, 1994, (esta edición contiene varios textos inéditos y dispersos que no figuraban en la primera edición de 1980)

Prólogo a la edición española de *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Tusquets, 1999

Traducciones

ELIOT, Thomas Stearns, *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Tusquets, 1999 (primera edición 1955)

ISHERWOOD, Christopher, *Adiós a Berlín*, Barcelona, Seix Barral,

MARLOWE, Christopher, *La vida de Eduardo II de Inglaterra*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 1983 (Con Carlos Barral)

BIBLIOGRAFÍA SOBRE JAIME GIL DE BIEDMA

- ALONSO, Dámaso, y RICO, Francisco, “Prolegómenos a un poema de Jaime Gil de Biedma”, *Litoral*, 163-164, 1986
- ALFAYA, Javier, “Jaime Gil de Biedma: El camino de un poeta”, *El Europeo*, 614, 1975
- “Jaime Gil de Biedma: una poesía humana e impura”, prólogo a J.G.B., *Antología poética*, selección de Shirley Mangini, Madrid, Alianza, 1981
- ALVARADO TENORIO, Harold, “Jaime Gil de Biedma”, en *La poesía española contemporánea*, Bogotá, La oveja negra, 1980
- AMUSCO, Alejandro, “El poeta como actor de sí mismo”, *El Ciervo*, 271-272, 1975
- ARMISÉN, Antonio, *Jugar y Leer: El verbo hecho tango de Jaime Gil de Biedma*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1999
- BARÓN PALMA, Emilio, “Cernuda, Gil de Biedma y la poesía irónica moderna”, *Litoral*, 163-164, 1986
- BARES, Manuel, “Jaime Gil de Biedma: palabras de familia”, *Olvidos de Granada* (Palabras para un tiempo de silencio. La poesía y la novela de la generación del 50), 1984
- BATLLÓ, José, “Jaime Gil de Biedma: el juego de hacer versos”, *Camp de l’arpa*, n.º 100, 1982
- BENÍTEZ REYES, Felipe, “Sobre Jaime Gil de Biedma”, *Litoral*, 163-164, 1986
- *Gil de Biedma. Renacimiento*, 6, 1991
- BENSON, Douglas K. “La oralidad y el contexto cultural en la poesía de Jaime Gil de Biedma”, *Anales de literatura española*, 6, 1988.
- BLECUA, José Manuel, Prólogo a *La Poesía de Jaime Gil de Biedma* de Pere Rovira, Barcelona, Edicions del Mall, 1986

- BONET, Laureano, *La Revista Laya: estudio y antología*, Barcelona, Península, 1988
- CABANILLES SANCHÍS, Antonia, *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, tesis doctoral inédita, Universidad de Valencia, 1986
- CAMPBELL, Federico, *Infame Turba*, Barcelona, Lumen, 1971
- CANTERO SABATA, Franciso Javier, *El legado poético de T.S. Eliot en la poesía española del siglo XX*, tesis doctoral inédita, Universidad de Barcelona, 1998
- CAÑAS, Dionisio, “La mirada irónica de Jaime Gil de Biedma”, prólogo a *Volver*, Madrid, Cátedra, 1998
- CARNERO, Guillermo, “Jaime Gil de Biedma o la superación del realismo”, *Ínsula*, 351, 1976
- CASTELLET, José María, *Un cuarto de siglo poesía española*, Barcelona, Seix Barral, 1973
- CORONA MARZOL, Gonzalo, *Aspectos del taller poético de Jaime Gil de Biedma*, Madrid, Júcar, 1991
- DEBICKI, Andrew P., “Jaime Gil de Biedma: el tema de la ilusión”, en *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Madrid, Júcar, 1986
- DÍAZ, Lola, “Gil de Biedma: la poesía es una empresa de salvación personal”, *El Correo Dominical Catalán*, Barcelona, 11 de enero 1981
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco, “Lectura y Escritura de Jaime Gil de Biedma”, Actas del Congreso *Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, Actas de Zaragoza, 1996
- ENRÍQUEZ, J.R. y SWANSEY, B., “Homosexualidad en la generación del 27 (Una conversación con J.G.B.)” en *El homosexual ante la sociedad enferma*. Ed J.R. Enriquez. Barcelona, Tusquets, 1978

- ESPADA, Arcadi y SANTIAGO, Ramón, “Sobre la edad madura de Jaime Gil de Biedma”, *Babelia*, Madrid, 12 de agosto 2000
- FERRATÉ, Juan, “A favor de Jaime Gil de Biedma”, *Litoral*, 163-164, 1986
- *Jaime Gil de Biedma. Cartas y artículos*. Barcelona, Quaderns Crema, 1994
- GALÁN, Joaquín, “Jaime Gil de Biedma con conciencia de lunes”, *Estafeta Literaria*, 32, Madrid, 15 de marzo 1978
- GARCÍA HORTELANO, Juan, *El grupo poético de los años 50*, Madrid, Taurus, 1978
- “El grupo poético de los 50”, *Olvidos de Granada*, Granada, 1984
- GARCÍA MARTÍN, José Luis, *La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Excma. Diputación, 1986
- GARCÍA MONTERO, Luis, “El juego de leer versos”, *Litoral*, 163-164, 1986
- *Confesiones poéticas*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1993
- GARCÍA RAMOS, J.M., “Jaime Gil de Biedma: su tributo ‘social’”, *Camp de l’Arpa*, 35-36. 1976
- GIMÉNEZ FRONTÍN, José Luis, “Entre sociales y novísimos: el legado poético de Jaime Gil de Biedma”, *Quimera*, 32, 1982
- GIMFERRER, Pere, “La poesía de Jaime Gil de Biedma”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXVIII, 202, 1966
- “La poesía de Jaime Gil de Biedma”, *Destino*, 1985
- GONZÁLEZ, Ángel, y MANGINI, Shirley, “Tono y poesía: a propósito de Jaime Gil de Biedma”, *Proemio*, VI, 1, 1975
- GONZALEZ MUELA, Joaquín, “Imágenes de Gil de Biedma”, en *La nueva poesía española*, Madrid, 1973

- GONZÁLEZ VERA, José Luis, *Concordancias lexematizadas e índices léxicos de “Las personas del verbo”*, tesis doctoral inédita, Universidad de Málaga, Málaga, 1993
- GOYTISOLO, Juan, “Notas sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma”, *Litoral*, 163-164, 1986
- GRANDE ROSALES, María Ángeles, “Impronta del modernismo angloamericano en la actividad crítico-poética de Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral”, *Actas de Zaragoza*, 1996
- HERNÁNDEZ, Antonio, *Una promoción desheredada: la poética del 50*, Madrid, Editorial Zero-Zyx, 1978
- JIMÉNEZ, José Olivio, “Borrar, borrarse: la escritura poética de Jaime Gil de Biedma”, Zaragoza, 1996
- JIMÉNEZ MILLÁN, José Antonio, “La ciudad en el tiempo (Notas sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma)”, *Litoral*, 163-164, 1986
- MANGINI GONZÁLEZ, Shirley, “El tiempo y el personaje poético en la obra de Jaime Gil de Biedma”, *Camp de l’Arpa*, 35-36, 1976
- *Jaime Gil de Biedma*, Madrid, Ediciones Júcar, 1979
- MAQUEDA CUENCA, Eugenio, “Jaime Gil de Biedma a la luz de Robert Langbaum” en TIRADO PULIDO, Genara (ed.), *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*, Jaén, Universidad de Jaén. 2001
- MERINO, José Luis, “Jaime Gil de Biedma”, entrevista con el poeta en *Cuadernos del Norte*, n.º12, Oviedo, 1982
- MESQUIDA, B y PANERO, L. M.^a, “G.B. o la palabra sentida, sufrida y gozada”, *El Viejo Topo*, n.º 7, 1977
- MOIX, Ana María, *24x24*, Barcelona, Península, 1972

- 24 horas con la Gauche Divine, Barcelona, Lumen, 2002
- MUÑOZ ROJAS, José Antonio, *Ensayos Anglo-Andaluces*, Valencia, Pre-textos, 1996
- NOLAN, James, “El juego de traducir versos: la poesía de Jaime Gil de Biedma a través del espejo del inglés”, *Actas Zaragoza*, 1996
- POZUELO YVANCOS, José María, “Poética explícita y poética implícita en Jaime Gil de Biedma”, *Actas de Zaragoza*, 1996
- PRADO, Benjamín, “Viaje al interior de Jaime Gil de Biedma”, *Diario 16*, Madrid, 27 de mayo 1989
- RIERA, Carme, *La Escuela de Barcelona: Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*, Barcelona, Anagrama, 1988
- *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*, LXXIX, 237, 1969
- ROVIRA, Pere, *La Poesía de Jaime Gil de Biedma*, Barcelona, Edicions del Mall, 1986
- “La voz ensimismada de Poemas Póstumos”, *Litoral*, 163-164, 1986
- SABADELL NIETO, Juana, “La influencia de T.S. Eliot en la poesía de Jaime Gil de Biedma: tradición como ruptura”, en *T. S. Eliot and Hispanic Modernity (1924-1993)*, Boulder, Colorado, The Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1994
- SALVADOR, Alvaro, “Para leer a Gil de Biedma”, *Litoral*, 163-164, 1986

- “*The Poetry of Experience* y la poesía española de los últimos quince años”,

Prólogo a la edición española de *La poesía de la experiencia*,

Granada, Comares, 1996

SORIA OLMEDO, Andrés, “Gil de Biedma, lector”, *Litoral*, 163-164, 1986

SUSANNA, Alex, “*Inter Pocula* (Diálogos informales con Jaime Gil de Biedma)”,

Litoral, 163-164, 1986

VALENDER, James, “Gil de Biedma y la poesía de la experiencia”, *Litoral*, 163-

164, 1986

VILADERBÓ, Inmaculada, “La poesía española es decadente, sin sorpresa: hace

falta un poco de ironía”, *ABC*, 28 de enero de 1988

OBRAS DE T.S. ELIOT**Poesía**

Prufrock and other observations, Londres, The Egoist, 1917

Poems, Londres, The Hogarth Press, 1919

Ara Vos Prec, Londres, Ovid Press, 1920

The Waste Land, Londres, The Criterion, 1922

Poems 1909-1925, Londres, Faber and Faber, 1925

Ash Wednesday, Londres Faber and Faber, 1930

Collected Poems 1909-1935, Londres, Faber and Faber, 1935

“*East Coker*”, Londres, Faber and Faber, 1940,

“*Burnt Norton*”, Londres, Faber and Faber, 1941

“*The Dry Salvages*”, Londres, Faber and Faber, 1941

“*Little Gidding*”, Londres, Faber and Faber, 1942

Four Quartets, Londres, Faber and Faber, 1944

The complete poems and plays of T.S. Eliot, Londres, Faber and Faber, 1970

The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts, edición de
Valerie Eliot, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1971

Inventions of the March Hare. Poems 1909-1917, Londres, Faber and Faber, 1996

Prosa

*The use of poetry and the use of criticism: Studies of the relation of Criticism to
Poetry in England*, Londres, Faber and Faber, 1933

After Strange Gods, Londres, Faber and Faber, 1934

The Idea of a Christian Society, Londres, Faber and Faber, 1939

Notes Towards the Definition of Culture, Londres, Faber and Faber, 1948

On poetry and poets, Londres, Faber and Faber, 1957

To criticize the critic and other writings, Londres, Faber and Faber, 1965

Selected Essays, Londres, Faber and Faber, 1972

BIBLIOGRAFÍA SOBRE T.S. ELIOT

- ACKROYD, Peter, *T.S. Eliot*, Londres, Penguin, 1984
- BARÓN PALMA, Emilio, *T.S. Eliot en España*, Almería, Universidad de Almería, 1996
- BERGONZI, Bernard (ed.), *T.S. Eliot, Four Quartets. A casebook*, Londres, Macmillan, 1969
- CERNUDA, Luis, "Goethe y Mr Eliot", en *Poesía y Literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1964
- CONSTABLE, John, *Selected Letters of I.A. Richards*, Oxford, Oxford University Press, 1990a
- "I.A. Richards, T.S. Eliot and the Poetry of Belief", *Essays in Criticism*, 40/3 1990b
 - *I.A. Richards and his Critics*, Londres, Routledge, 2001
- FERRATÉ, Juan, *Lectura de la terra gastada de T.S. Eliot*, Barcelona, Edicions 62, Barcelona, 1977
- FRYE, Northop, *T.S. Eliot*, Edimburgo, Oliver and Boyd, 1963
- GALLUP, Donald, *T.S. Eliot and Ezra Pound. Collaborators in Letters*. New Haven, Editorial, 1970
- GARDNER, Helen, *The art of T.S. Eliot*, Londres, Faber and Faber 1968
- *The composition of 'Four Quartets'*, Londres, Faber and Faber, 1978
- GORDON, Lyndall, *T.S. Eliot. An imperfect life*, Norton, Nueva York, 2000
- GUILLÉN, Jorge y SALINAS, Pedro, *Correspondencia*, Barcelona, Tusquets, 1992

- HUGHES, Brian, *Luis Cernuda and the Modern English Poets: a study of the influence of Browning, Yeats and Eliot on his poetry*, Alicante, Universidad de Alicante, 1987
- JULIUS, Anthony, *T.S. Eliot, Antisemitism and Literary Form*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996
- LEVIN, Harry, *Ezra Pound, T.S. Eliot and the European Horizon*, Oxford, Oxford University Press, 1975
- MALPARTIDA, Juan y DOCE, Jordi, prólogo a *La Tierra Baldía, Cuatro Cuartetos y otros poemas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001
- MILLER, James, *T.S. Eliot's Personal Waste Land*, Philadelphia, Pennsylvania State University Press, 1977
- MUÑOZ ROJAS, José Antonio, "Sobre los poemas recientes de T.S. Eliot", *Arbor*, LXIV, 1966
- ORTIZ, Fernando, "T.S. Eliot en Cernuda", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 416, 1985
- SCOFIELD, Martin, *T.S. Eliot: the poems*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994
- SHARPE, William Chapman, *Unreal Cities: Urban figuration in Wordsworth, Baudelaire, Whitman, Eliot and Williams*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1990
- SPENDER, Stephen, *Eliot*, Glasgow, Fontana, 1975
- STEAD, C.K., *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*, Londres, Macmillan, 1986
- SULTAN, Stanley, *Eliot, Joyce and company*, Nueva York, Oxford University Press, 1987

TRAVERSI, D., “Los cuartetos de T.S. Eliot”, *Filología Moderna*, 1, 1960

VALVERDE, José María, “T.S. Eliot desde la poesía americana”, *Ínsula*, IV, 44,
1949

- prólogo a *T.S. Eliot, Poesías Reunidas 1909-1962*, Madrid, Alianza Editorial, 1978

WILSON, Edmund, *El Castillo de Axel*, Madrid, Cupsa Editorial, 1977

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AUDEN, W.H., *La mano del teñidor*, Barcelona, Barral, 1974
- *Collected Poems*, Londres, Faber and Faber, 1976
- BAJTÍN, Mijail, *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981
- *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986
 - “La palabra en la novela” en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989
- BARRAL, Carlos, *Los años sin excusa*, Barcelona, Barral, 1978
- *Los diarios, 1957-1989*, Madrid, Anaya & Muchnik, 1993
- BENJAMÍN, Walter, *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 1972
- BLOOM, Harold, *La angustia de la influencias*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977
- *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995
- BURNS MARAÑÓN, Tom, *Hispanomanía*, Barcelona, Plaza y Janés, 2000
- BYRON, George Gordon, *Complete Poems*, Londres, Wordsworth Press, 2001
- CELAYA, Gabriel, *Inquisición de la poesía*, Madrid, Taurus, 1972
- CERNUDA, Luis, *Poesía y Literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1964
- *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*, Madrid, Tecnos, 1986
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Selected Essays*, Oxford, Oxford University Press, 1996
- CULLER, Jonathan, *Breve Introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, 2000

- "Literatura comparada y teoría de la literatura", en ROMERO LÓPEZ, D.
(comp.) *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco/Libros, 1998,
83-108
- CHICHARRO, Antonio, *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya*, Granada,
Universidad de Granada, 1989
- DERRIDA, Jacques, *Acts of Literature*, Nueva York, Routledge, 1992
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981
-*Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1999
- EMPSON, William, *Seven Types of Ambiguity*, Nueva York, New Directions, 1990
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de Términos Literarios*, Madrid,
Alianza, 1999
- GARCÍA LORCA, Federico, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1986
- GARCÍA MONTERO, Luis, *Poesía, cuartel de invierno*, Madrid, Hiperión, 1988
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus,
1989.
- GONZÁLEZ, Ángel, "A propósito de la intertextualidad", *ABC*, Madrid, , 22 de
abril 1994
- GOYTISOLO, Juan, *Coto vedado*, Madrid, Alianza Editorial, 1985
-*El Bosque de las Letras*, Madrid, Alfaguara, 1995
- *Obra inglesa de Blanco White*, Madrid, Alfaguara, 1999
- GRAMSCI, Antonio, *Cultura y Literatura*, Barcelona, Ediciones Península, 1968
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura
comparada*, Barcelona, Crítica, 1985
- *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989
- GUILLÉN, Jorge y SALINAS, Pedro, *Correspondencia*, Barcelona, Tusquets, 1992

- JENNY, L., "La estrategia de la forma", en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y le desarrollo de un concepto*, ed. Navarro, D., La Habana, Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, 1997
- KRISTEVA, Julia, *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, 1969
- LANDOW, George P., *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Barcelona, Paidós, 1995
- LANGBAUM, Robert, *La poesía de la experiencia*, Granada, Comares, 1996
- MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, 20001
- MARTÍNEZ NADAL, Rafael, *Espanoles en la Gran Bretaña, L.C. El hombre y sus temas*, Madrid, Hiperión, 1983.
- MUÑOZ ROJAS, José Antonio, *Ensayos Anglo-Andaluces*, Valencia, Pre-textos, 1996
- NÚÑEZ, Rafael, *La Poesía*, Madrid, Síntesis, 1998
- ORTEGA Y GASSET, José, *El libro de las misiones*, Madrid, Espasa-Calpe, 1940
- ORWELL, George, *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, Harmondsworth, Penguin, 1970
- PAXMAN, Jeremy, *The English, a portrait of a people*, Londres, Penguin, 1998
- POUND, Ezra, *El Abc de la lectura*, Madrid, Fuentetaja, 2000
- RIFFATERRE, Michael, *La Production du texte*, París, Seuil, 1979.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *La norma literaria*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1994

- ROMANO, M, “La ‘media’ voz. El tránsito del sujeto en dos poetas del 60: José Ángel Valente y Ángel González” en *La voz diseminada, Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Biblos
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo, *Literatura y cultura de la responsabilidad (El pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín)*, Granada, Comares, 1999
- SPENDER, Stephen, *Un mundo dentro del mundo*, Barcelona, Muchnik Editores, 1993
- STEINER, George, *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1991
- TORRE, Esteban, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 1994
- WEISSTEIN, U, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Planeta, 1975
- WINTERS, Yvor, *In Defense of Reason*, Swallow Press, Nueva York, 1993
- WORDSWORTH, William, *Preludios*, Madrid, Visor, 1980