

MISCELANEA  
DE  
ESTUDIOS ARABES  
Y  
HEBRAICOS



UNIVERSIDAD DE GRANADA  
1993

VOLUMEN XLII

FASCÍCULO 2º

MISCELÁNEA DE ESTUDIOS ÁRABES Y HEBRAICOS  
[MEAH]

EDITADA EN EL DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS SEMÍTICOS DE LA  
UNIVERSIDAD DE GRANADA

FASCÍCULO II: FILOLOGÍA HEBREA, BIBLIA Y JUDAÍSMO

DIRECTORA  
María José Cano

SECRETARIO  
Miguel Pérez Fernández

CONSEJO DE REDACCIÓN

J.R. Ayaso, C. Carrete Parrondo, L. Ferre Cano, R. Magdalena Nom de Déu, A. Navarro Peiro, A. Riaño López, J. Ribera i Florit, A. Sáenz-Badillos, J. Targarona Borrás, A. Torres Fernández, E. Varela Moreno.

Vol XLII 1993 FASCÍCULO 2

SUMARIO

|   |     |
|---|-----|
| G. SEIJAS, <i>Laplicación de la sintaxis textual en el apéndice histórico de Isaias</i>   | 5   |
| L. DIEZ MERINO, <i>Dos reglas de hermenéutica targúmica: traducción de topónimos y otros nombres comunes y nueva identificación</i> | 19  |
| L. GARCÍA MORENO, <i>La legislación antijudía del reino visigodo de Toledo. Un ensayo sociopolítico</i>                             | 37  |
| A. BLASCO MARTÍNEZ, <i>La investigación sobre los judíos del reino de Aragón. Estado de la cuestión</i>                             | 51  |
| J.R. AYASO MARTÍNEZ, <i>El pasado preislámico en la historiografía hispano-judía</i>  | 85  |
| A. SÁENZ-BADILLOS, <i>La «Carta del Debate» de Šem Toḥ ibn Falaquera</i>  | 105 |
| A. SALVATIERRA, <i>El Desino: un motivo inusual en las elegías de Šelomoh ibn Gabirol</i>   | 135 |
| M.E. VARELA, <i>La narración lírica en Binyamin Tamruzz y en Virginia Woolf. Un estudio comparativo</i>                             | 143 |
| M. PÉREZ VALVERDE, <i>La imagen mítica en la poesía de Leah Goldberg. Motivos y temas</i>   | 159 |
| M.T. GARCÍA GODOY, <i>El urbanismo poético de Natán Alterman, Jaime Gil de Biedma y Jaím Guri: Tel-Aviv y Barcelona</i>             | 177 |
| V. ARMENTEROS CRUZ, <i>Dos narraciones impresionistas hebreas: «Horizonte» y «Badenheim, 1939»</i>                                  | 203 |

RECENSIONES Y NOTAS BIBLIOGRÁFICAS 225

Aparecen 2 fascículos anuales (I. Árabe y II. Hebreo). Se admiten intercambios con revistas afines, haciéndose recensiones de las obras enviadas. Toda la correspondencia debe dirigirse al Director de la Revista.

REDACCIÓN  
Dpto. Estudios Semíticos  
Área de Hebreo  
Facultad de Filosofía y Letras

ADMINISTRACIÓN  
Servicio de Publicaciones  
Colegio Máximo de Carrija  
18071 Granada

UNIVERSIDAD DE GRANADA

MEAH 42/2 (1993) 177-202

EL URBANISMO POÉTICO DE NATÁN ALTERMAN,  
JAIME GIL DE BIEDMA Y JAÍM GURI:  
TEL-AVIV Y BARCELONA

M.T. GARCÍA GODOY  
Universidad de Granada

RESUMEN: Se estudia en este artículo de un modo comparativo el concepto de urbanismo en tres poetas de la cuenca mediterránea, y el papel que representan en su poesía y en su existencia las ciudades de Tel Aviv y Barcelona.

SUMMARY: A comparative way to analyze the concept of «city» in the poetry of three writers of the Mediterranean area, and the role of two cities –Barcelona and Tel Aviv– in their literary works.

I. INTRODUCCIÓN

A. *Delimitación del campo y del objeto de estudio*

El campo de nuestro estudio lo constituye un corpus de poesías seleccionadas de la obra de dos escritores israelíes (Natán Alterman y Jaím Guri) y uno español (Jaime Gil de Biedma).

Natán Alterman se incluye dentro del grupo de los llamados «poetas urbanos» debido a su ligazón con la Tel-Aviv que se está construyendo. A este grupo, en el que se incluyen, además, A. Shlonski, Lea Goldberg y Uri Zvi Grimberg, se les conoce también como «los modernistas» y les une la atracción perturbadora por la ciudad en construcción.

Jaím Guri se adscribe al grupo generacional del Palmah y en su quehacer poético hallamos un discurso urbano pero de índole distinta al de Alterman.

Jaime Gil de Biedma pertenece al grupo del 50 y una de las peculiaridades de su poética es el modo de visualizar el espacio urbano.

No es difícil sospechar que el criterio que ha guiado la selección de los poemas ha sido el de hallar señales textuales explícitas de urbanismo. A ello habrá que remitirse para entender en su justo término las conclusiones a que lleguemos. He aquí la selección:

## A.1) Natán Alterman:

- «Balada de los tres hermanos»
- «Recuerdo a los caminos»
- «La caja de música se despidió»
- «Encuentro sin fin»
- «Canción extraña»
- «Un extranjero llega a la ciudad»
- «Cae la ciudad»<sup>1</sup>

## A.2) Jaím Guri.

- «Postal escandinava»
- «Ginebra 1947»
- «Diario nocturno»
- «La pequeña Kotty»
- «Poema en las casas viejas»
- «Ciudad que es una herida»
- «Poeta nacional»
- «Hospitalidad»<sup>2</sup>

## A.3) Jaime Gil de Biedma:

- «Ruinas del Tercer Reich»
- «París postal del cielo»
- «Piazza del Popolo»
- «Elegía y recuerdo de la canción francesa»
- «Años triunfales»
- «De aquí a la eternidad»
- «Barcelona ja no és bona o mi paseo solitario en primavera»<sup>3</sup>

El objeto de nuestro estudio viene dado por el diseño de urbanismo que en esos discursos poéticos subyace; nuestra labor se orientará a esbozarlo desde la exégesis textual.

## B. La autonomía del ámbito de lo público: el espacio urbano

La ciudad, tal como la entendemos hoy, supone un complejísimo producto de cruces ideológicos, sociales y de intereses políticos cuyo análisis desbordaría ampliamente nuestro objeto de estudio. Pretendemos aquí hacer

1. Tomadas de la obra *Caminante en su tiempo. La poeta de Natán Alterman*, de A. Schiller y M.E. Varela, Granada, 1991.

2. Tomadas de la obra de Varela, M.E. y A. Schiller, *Flores de fuego, años de fuego. La poeta de Jaím Guri*, Granada, 1990.

3. Recogidos en la edición de Dionisio Cañas, *Volver*, Cátedra, Madrid, 1989.

sólo un bosquejo de lo que ella representa en los poetas modernos a través de la interpretación de sus textos. Las conclusiones a que lleguemos se atenderán únicamente a los signos textuales, explícitos en sus discursos poéticos, y no a una lectura político-social del ángulo ideológico en el que cada poeta se sitúa en la apreciación de su entorno.

Comenzaremos con una leve aproximación histórica a la idea de ciudad y sus implicaciones en la práctica de la escritura. Nos acercaremos, de este modo, al concepto de lo urbano y al lugar que este ocupa en la modernidad.

Con la caída del Imperio Romano, se derrumba la idea de polis griega y la Alta Edad Media conoce un ámbito puramente rural. En el siglo XIII surgen nuevas necesidades: el incipiente comercio y la aglomeración demográfica impulsa el resurgimiento de las grandes ciudades europeas. El feudalismo se ve forzado a adaptar sus estructuras al modo urbano y esto es definitivo desde el punto de vista cultural. La ciudad va a ser uno de los focos que desestabilice el feudalismo: la Iglesia se ve obligada a abandonar la soledad rural de los monasterios; el poder de Dios, el incuestionable orden divino organicista, se resquebraja; ahora los poderes se forjan en la tierra. Ahora también, la escisión espacio de lo público/espacio de lo privado sustituye a la netamente feudal señor/siervo, cielo/tierra. El espacio de lo público se determina como lugar donde se armonizan los intereses privados para formar un estado. Las ciudades italianas y holandesas se declaran señorías autónomas y pasan al dominio de los nuevos intereses mercantiles cuyo elemento catalizador es el dinero. Asistimos al inicio de la literatura «política» frente a la medieval, que era una glosa del orden divino.

En el siglo XVIII, triunfarán las nuevas relaciones de la burguesía y comienza a cerrarse el capítulo absolutista de los estados. Frente a los linajes medievales, la sociedad, en este momento, se organiza según la jerarquía de los sujetos y el mérito de las personas. Las Cortes Constituyentes suponen la estructura de estado moderno; la Ilustración crea un hombre libre al que atañe el contrato social en el cual, según Hobbes, todos los hombres renuncian a una parte de su interés privado en aras de un fin público global.

Con la crisis romántica, el hombre se da cuenta de que la parte de interioridad a la que renuncia no le lleva a la felicidad; aparece así la imagen del sujeto escindido entre los intereses sociales y el interés personal, constante en la poesía moderna. Esa escisión del sujeto genera una nueva

concepción de ciudad moderna. Luis García Montero<sup>4</sup> analiza, en esta coyuntura, la imagen del viaje del poeta como forma de encuentro con la propia subjetividad, como único puerto de llegada. El viaje le supone al poeta moderno la comunicación consigo mismo. En este contexto histórico, ¿qué valor adquiere la ciudad? Dice el mismo autor: «Surge la importancia paralela de la ciudad, que no se limita a aparecer como el centro de la repulsión o del abrazo, sino que se constituye en geografía para el viaje, en una posibilidad de suburbio y bajada a los infiernos. Es mentira, aunque se repita con empeño, que haya que alejarse de ella. La ciudad es el gran viaje de los poetas modernos, su itinerario convertido frecuentemente en pasco. Sólo a través de la urbanidad pueden encontrar su naturaleza».

Este es el marco urbano de los poetas malditos cuyo ejemplo más paradigmático es Baudelaire. Dice Walter Benjamin<sup>5</sup> de él que «en los primeros años de su existencia como literato salió a la conquista de la calle. Después, cuando ya se había dejado arrebatar su existencia burguesa, la calle fue para él cada vez más un lugar de asilo».

Con Baudelaire y *Les fleurs du mal* comienza la lírica urbana propiamente dicha: el poeta vaga por las calles de la ciudad tras su botín de rimas.

He aquí la línea que demarca el ámbito urbano como espacio de lo público en Europa. Esta línea no se ajusta, en estricto, a la escritura del judío europeo. El discurso del hebreo diaspórico no se verá desacralizado hasta el siglo XIX; esto, junto con el aspecto comunitario de su vida en el guetho, debió configurar un espacio de lo público distinto y una captación del mapa urbano diferente. En cualquier caso, el entorno urbano de Gil de Biedma, de Guri y de Alterman no es el arrabal de Baudelaire. Las ciudades de estos poetas constituyen un espacio que se define en oposición al ámbito rural. Ese espacio urbano diferenciado es el que el escritor afirma y reafirma en su discurso poético pues no es sólo el escenario de sus peripecias vitales, sino que se torna cómplice de ellas. Se trata de la urbe que apuntan B. Buckley y J. Crispin en su artículo «Metrópolis»<sup>6</sup>. Es la ciudad moderna producto de la Primera Guerra Mundial, en cuya fisonomía se halla el hormigón, los rascacielos y el asfalto. Es esa ciudad que ofrece un nuevo hábitat que

4. García Montero, Luis, «La musa y el itinerario de sus viajes», en *Poesía, cuartel de invierno*, Diputación de Granada, Granada, 1987, 11-26.

5. Benjamin, Walter, «El París del segundo imperio en Baudelaire», en *Poesía y capitalismo*, Taurus, 1980, 21-85.

6. Buckley, R. y Crispin, J., «Metropolis», in *Las vanguardias españolas (1925-1935)*, Alianza, Madrid, 1977, pp 177-178.

posibilita la visión vanguardista de un hombre nuevo en radical oposición al hombre rural.

La oposición campo-ciudad es clara en la representación del espacio urbano llevada a cabo por la Generación del Cincuenta. Baste recordar gran parte de la escritura de Ignacio Aldecoa en una clara apuesta por el campo y los tipos rurales, frente a la urbe de los poetas barceloneses. El caso israelí es más complejo. La ciudad no sólo se define en oposición al campo sino que, además, hay que considerar otras formaciones comunitarias tales como la *moshavá*, el *moshav* y el *kibutz*.

A la luz de los síntomas textuales, vamos a intentar descubrir cómo es el ámbito urbano que estos autores nos muestran como organismo vivo, cuál es la relación de estos poetas con el mapa de sus ciudades y qué rol creen representar en él.

## C. Oriente y Occidente: Barcelona y Tel-Aviv

La ciudad aparece en la Edad Moderna como un constructo económico, demográfico, económico, ideológico en fin. En la representación de las ciudades orientales, estos aspectos se borran al servicio de una imagen previa creada desde Occidente a partir de la categoría «imaginación». Estas urbes son lo que Occidente ha determinado que sean desde un arquetipo que rezuma exotismo por todos sus ángulos; el proceso ha sido estudiado por Edward Said, —previo análisis de los discursos franceses, ingleses, estadounidenses, etc sobre Oriente—, en el capítulo «La géographie imaginaire et ses représentations: orientaliser l'oriental»<sup>7</sup>. Este autor se adscribe a la corriente postestructuralista que defiende la relación de dependencia que mantienen los discursos con las estructuras del poder. De esta manera, reduce las fuerzas políticas y económicas, y el control ideológico y social, a aspectos de los procesos de significación. Said lo aplica al elemento árabe, pero es igualmente trasladable al israelí y a la representación mítica, por parte de Occidente, de las ciudades santas judías: Jerusalén, Safed, Hebrón, Tiberíades, Jericó... todas responden al arquetipo homogeneizador, que la mirada distanciada de Europa dirige a las urbes orientales: todas son exóticas, todas tienen cúpulas y minaretes eternos, parados en el tiempo, todas, en fin, son Tercer Mundo. Dice Said: «De plus, l'Orient a permis de définir l'Europe (ou l'Occident) par contraste: son idée, son image, sa personnalité, son expérience. Rien de cet

7. Said, E., «La géographie imaginaire et ses représentations: orientaliser l'oriental», in *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Éditions du Seuil, Paris, 1980, pp 66-91.

Orient n'est pourtant purement imaginaire. L'Orient est partie integrante de la civilisation et de la culture matérielles de l'Europe. L'Orientalisme exprime et représente cette partie, culturellement et même idéologiquement, sous forme d'un mode de discours avec, pour l'étagier, des intuitions, un vocabulaire, un enseignement, un imagier, des doctrines et même des bureaucraties coloniales et des styles coloniaux [...] l'orientalisme est un style occidental de domination»

En definitiva, como apunta Tzvetan Todorov en el prólogo al libro de Saïd, no es más que un juego ideológico—discursivo que revela la caracterización que Europa hace del «otro»; la alteridad, en esta ocasión, es el hombre de Oriente Medio.

Lo que pretendemos en el presente análisis, es cuestionar, en la medida en que nos lo permitan los textos, este cliché y presentar en el mismo plano a Barcelona y Tel—Aviv atendiendo a los sentimientos que inspira a los poetas, a la atracción de que son objeto. La diferencia entre las ciudades israelíes y las del Viejo Continente no traduce la distancia Oriente—Occidente, ni siquiera la de secular—sacro. Esa diferencia se emplaza en el mismo Israel: Tel—Aviv es la ciudad secular y Jerusalén la sagrada, de manera idéntica a como en España lo pueda ser Madrid respecto de Santiago de Compostela, o en Italia Siena en relación a Roma.

La morfología de Barcelona y Tel—Aviv es, estructuralmente, próxima. Ambas son ciudades mediterráneas, portuarias. Las dos cuentan con una demografía multiforme: Barcelona recibe una fuerte inmigración a partir de 1929; Tel—Aviv ha absorbido a buen número de inmigrantes de las distintas aliyot. A las dos les caracteriza su cosmopolitismo y su gran despliegue industrial. El año 1909 es decisivo para ambas: es el año en que es fundada Tel—Aviv y también el año en que acontece la Semana Trágica barcelonesa, eventos importantes para la historia de las dos ciudades. Si nos atuviéramos, en estricto, a la Historia, a las tendencias ideológicas de la población, etc, las sintonías no aparecerían, pero si nos limitamos a la relación del poeta con su ámbito urbano que nos muestran los discursos poéticos, entonces las distancias se borran y hallamos analogías en la representación del entorno y en su fisonomía, aunque esto suscite sentimientos e impresiones disímiles.

## II. SEÑALES DE EUROPA EN GIL DE BIEDMA, GURI Y ALTERMAN

La relación de la intelectualidad española respecto del Viejo Continente ha sido distanciada: aquí España, ahí Europa. Esa distancia se hace más ancha en el caso de la minoría judía con las constantes persecuciones y pogromes de

que ha sido víctima en esta geografía. En la coyuntura histórica que estamos analizando, esta separación se torna especialmente significativa.

Es desde 1945 hasta la década de los 60 cuando España se siente más lejos de Europa debido al totalitarismo político que la Península presenciaba desde 1939. Ilustrativas resultan a este respecto, las palabras de Manuel Vázquez Montalbán<sup>8</sup>: «A los españoles, en aquella época, lo que ocurría en el mundo exterior tenía cierto parecido a lo que les podía ocurrir a los habitantes de la caverna del famoso mito platónico; nos llegaban las sombras de la realidad, los ecos de lo que ocurría por ahí fuera».

Es también en este tiempo cuando el aislamiento judío respecto a Europa se tiñe más dramático debido al genocidio de que ha sido víctima esta comunidad. Las aliyot a Eretz Israel ahora no suponen una empresa pionera sino, prácticamente, la única salvación para el hebreo. Aunque los motivos son muy distintos, en ambos ejemplos subyace el ambiente bélico. No nos detendremos en su análisis pues, lo que nos interesa señalar es que, pese al aislamiento, en ambos casos se da un sentimiento de dependencia cultural respecto del Viejo Continente.

Es cierto que las ideas más vanguardistas elaboradas en Europa y los movimientos culturales aquí gestados llegan en forma de ecos tardíos a territorio hispano; es cierto, también, que esos ecos son especialmente difusos en la comunidad judía. En este sentido, el primer inconveniente lo constituye el hecho de no podernos referir a un ámbito geográfico delimitado por fronteras físicas precisas. La heterogeneidad diaspórica aporta dos tipos de judíos culturales. los *askenazíes* y los *sefardíes*, con todo lo que eso supone a la hora de recibir y asimilar esos constructos culturales. La sacralización que experimenta esta comunidad hasta el siglo XIX, condicionará el desajuste cronológico en la recepción de los mismos: cuando en el siglo XVIII se codificaban en Europa todas las ideas de la Ilustración, los judíos vivían el fervor de un movimiento pietista: el *hasídico*. El siglo XIX implanta en Europa el Romanticismo y, simultáneamente, el pueblo judío vive entonces su siglo de las luces con la *Haskalah*. El mismo desfase se aprecia en la incorporación del movimiento simbolista, etc.

No obstante, nos interesa analizar la memoria de esa herencia cultural por cuanto incide en las impresiones y visiones que estos poetas experimentan acerca de las urbes más emblemáticas del Viejo Continente. Gonzalo

8. Vázquez Montalbán, M., "La España de los 50", *Olvidos de Granada*, nº 13 (1980), pp 119-124.

Sobejano<sup>9</sup> ha analizado esas señales en el caso de Jaime Gil de Biedma. Lo reseñaremos más adelante. Ocupémonos primero del ejemplo israelí cuyos sentimientos son más ambiguos.

### II.a) Europa en las pupilas de Alterman y Guri

La relación del judío con el europeo ha sido históricamente hostil. La vida diaspórica y comunitaria de reclusión en el guetho, en oposición a la ciudad, debió crear una imagen muy determinada de los espacios urbanos europeos. Sin duda alguna, los temas del *goy* y de la *galut* entroncan con esta situación. El siglo XIX proporciona al devenir histórico judío una nueva brecha de modernidad que viene dada por la *Haskalah*. En un ambiente conflictivo de aceptación por unos sectores y de rechazo por otros, se propone al hebreo incorporar la modernidad europea, asimilarse a ella, restar mesianismo a su existencia y secularizar su vida. Considerando la división de judíos culturales entre *askenazíes* y *sefardíes*, y la multiplicidad diaspórica, todos estos aspectos adquieren matices que se complican hasta el infinito, máxime si tenemos en cuenta la oposición Europa—Eretz Israel.

Con los sucesos del Holocausto asistimos a una representación de Europa ambivalente, contradictoria, ambigua. Existe un relato que, paradigmáticamente, formula los distintos sentimientos hacia Europa que el desastre provoca en los judíos. Nos referimos a *El nombre de Aaron Megued*<sup>10</sup>. La red de posturas que Megued sintetiza en *El nombre* es la que constatamos en la joven nación israelí cuando llegan los ecos del Holocausto. Advertiremos a continuación, cómo esas posiciones ideológicas frente a lo que el Viejo Continente representa, van a condicionar la captación del urbanismo europeo en Alterman y, sobre todo, en Guri.

#### II.a.1) Natán Alterman

Al analizar el europeísmo de Alterman, vamos a tratar de cuestionar dos lugares comunes, generalmente compartidos, en torno a su figura como poeta: a) Pese a ser llamado «poeta nacional» y haber participado en los acontecimientos de construcción del Estado de Israel, los sentimientos hacia Europa, en contra de lo que cabía esperar, no son negativos; no se corresponden con los que experimenta la primera generación nacida en Israel (la de Raia en el

cuento de Megued) o incluso la de la generación anterior (la de Rajel, en el mismo relato) cuyas vivencias se ajustan mejor a la condición de Alterman. b) A pesar de haber conocido París, paradigma de la modernidad, la representación urbana de Europa es anacrónica, medieval. Más adelante veremos cómo ese arquetipo de aprehensión no queda sólo para las ciudades europeas, sino que la naciente patria tampoco tiene un rostro moderno aunque su intención, como constructor urbano, sea hacer de Tel—Aviv su París particular, su París único, irrepetible.

Alterman ha tenido en su trayectoria vital, contactos con dos Europas distintas: la centro—oriental primero, la occidental más tarde. El poeta nace en Varsovia y estudió en Moscú, Kiev y Kichinev antes de emigrar a Palestina. Una vez en Eretz Israel, y por exigencias del Yisub, que precisaba de especialistas agrónomos, viajara a Europa occidental para recibir una formación al respecto. Son los años que constituyen su experiencia de estudiante de agronomía en París y Nancy.

Las impresiones de ambas latitudes europeas no se traducen por igual en su espacio poético. En él predominan las imágenes referidas a la primera captación: la centrooriental. La Europa Occidental no tiene cabida en su espacio poético. Veamos la fisonomía de la Centroeuropa que nos enseña Alterman. Su mirada hacia el Viejo Continente es distanciada, anacrónica, irreal. Hallamos un paisaje arquetípico, rebosante de una naturaleza en la que no ha incidido la acción urbanizadora del hombre. El ámbito por donde vaga el poeta lo constituyen unos caminos difusos, inscritos en ese paisaje arquetípico medieval y no en el callejo de la urbe moderna. Como apuntan Schiller y Varela<sup>11</sup> las imágenes de Europa que Alterman lleva a su escritura, pertenecen a una «Europa umbría de eslavismo y germanismo: tabernas, gacelas, posadas, bosques, osos, equilibristas, caballeros que tratan de duelos fatales e incomprensibles». Estas imágenes son las que aparecen en *Balada de los tres hermanos*:

«Ya un silencio demoleedor silencia la ciudad,

y su mano derrama luz  
sobre goznes y candados.

En una noche de verano lejana, en una noche clara,  
me rugieron lentos los grandes osos [...]

Emboscarne al amanecer en el bosque frondoso,

9. Sobejano, G., "Señales de Europa en la poesía de Jaime Gil de Biedma", *Las nuevas letras*, nº 9 (1989), pp 86-94.

10. Megued, Aarón, *El nombre*, Jerusalén, 1974.

11. Schiller, A y M.E. Varela, *Caminante en su tiempo. La poesía de Natán Alterman*, Granada, 1991.

al día que viene entre ardillas y liebres.  
Arrastrarlo conmigo por dorados vagones  
a ferias de piedra y antiguas canciones»

También las hallamos en *Recuerdo a los caminos*:

«... y viajaron en filas de vagones tambaleantes  
a ciudades, a ferias y mercados [...]»  
En la noche palpitante y enjoyada,  
en el bosque recogido como un niño gigantesco,  
en la taberna que se abre al encuentro del que viene,  
la risa a cubos llenos de la hija del tabernero,  
la que saldrá hermosa con su roja bata»

En suma, no hay una visión coetánea, real de la Europa de su tiempo. La Centroeuropa que nos muestra es más rural que urbana, más folklórica que real. No hay una relación del poeta con la ciudad; esta sólo aparece como una estampa. Veremos más adelante cómo esta captación urbana europea, sintoniza con la postura que Alterman adopta para cantar a su naciente patria.

## II. a.2) *Jaim Guri*

La relación de este poeta respecto de Europa, no es tan monovalente como en Alterman. Su postura se puede parangonar, en cierto modo, con la de Rajel en el relato de Megued. Guri fluctúa entre una representación amable y añorada de la, para él, desconocida tierra diaspórica por una parte, y la condena del suelo europeo que ha permitido la desgracia del exterminio, por otra. La captación europea de Guri pasa por dos estadios. En un primer momento, este joven *sabra* tiene una imagen contada de lo que es Europa. Jaim nació en Tel-Aviv el 9 de octubre de 1923; es hijo de padres *halusim* venidos de Rusia. Ellos, que sí habían pisado el suelo de la diáspora, lo transmiten en imágenes a su hijo. En este primer momento, la captación del urbanismo europeo es una emblema, una distanciada tipificación; se nos aparece caracterizado con signos análogos a los que aportaba el bagaje imaginístico de Alterman, si bien el anacronismo no es tan evidente. Se trata de una Europa nórdica y umbría como la que presenciamos en *Postal escandinava*:

«El crecimiento de los ríos hacia un mar de niebla entre bosques umbríos.  
Las lluvias de verano continuaban. Los ocasos eran largos y pacientes.

Se sabe que aquellos lugareños recibieron a Dios de otras manos,  
una importación de lejos  
y con bastante retraso [...]»  
Tribus salvajes que venían desde Oriente, desde trincheras desiertas  
y lagunas de sal [...]»  
Muchas de sus hijas doradas parieron mestizos de salvaje valentía y  
de asombrosa belleza.  
De ellos a su vez nacieron los corredores de largas distancias y también los piratas»

En *Postal escandinava*, no sólo se advierte la añoranza de la tierra de los antepasados, sino que, además, al arquetipo que la representa, se le asocia el estereotipo de un dios distinto, lejano también en el eje crono-espacial, para alguien que siente su ausencia.

En el segundo momento de representación urbana europea de Guri, se aprecia el contraste entre la información de segunda mano que supone la imagen contada y la experiencia de captación directa del mismo entorno. Lo primero que se constata es el desajuste que el arquetipo europeo de Guri, elaborado desde la distancia, sufre en la contrastación de la realidad urbana. La captación de Europa es muy distinta a partir del momento en que la visita personalmente. Schiller y Varela trazan la trayectoria biográfica del poeta en el prólogo a la edición española de la obra de Guri y apuntan que: «entre los años 1945-49, es enviado por la *Haganá* en repetidas ocasiones semisecretas a Europa después de la hecatombe, a tratar de establecer contacto con los supervivientes judíos. Esta experiencia modificará totalmente el arquetipo preformado desde Eretz-Israel. No vamos a encontrar la visión distanciada, mítica, anacrónica del paisaje. Ya no hay una vista de postal aérea. Ahora el urbanismo europeo se concentra hasta el extremo. Aparecen los nombres de las ciudades anclados en una historicidad pretendidamente radical. Lo observamos en *Ginebra 1947*; ahora sí se nos muestra un rostro urbano moderno: calles, cafeterías, gendarmes... esta faz urbana se define como imparable ante la desgracia del exterminio; Guri la traza desde la negatividad más absoluta identificando Europa con un enorme cadalso.

Los artificios con que, discursivamente, se manifiesta este efecto varían. En *Ginebra 1947* asistimos al empleo sistemático de la ironía:

«Exilio silencioso y pensativo,  
gran oscuridad de antes de la noche.  
Jardines y tiempo viejo, viejo,  
y a lo lejos el Mont Blanc,

y en el Lemán discurren  
veleros y lanchas de paseo, en silencio.  
Un día tranquilo se desgrana lentamente.  
Una cafetería, orquesta y flores,  
y un gran silencio nos invade.  
Un gendarme con su uniforme  
intenta sonreírme. 'merçi, monsieur'.  
Pasa una mujer, una flor en su cabeza.  
Aquí nunca se derramó mi sangre [...]»  
Sólo que tú callaste, paloma pura.  
Mientras que a unas millas de distancia, no muy lejos,  
se eleva un humo oscuro, hambriento [...]»  
¿Qué puedes saber tú hermosa gacela?  
Tú no viste nada, Ginebra»

Otras veces el recurso empleado confiere más dramatismo a la escritura. En *Diario nocturno* ese sentimiento de negatividad hacia Europa se encauza a través de la animalización de la ciudad de Budapest; Schiller y Varela han señalado la relación de la «noche cóncava» con las fauces del animal:

«Noche ahora cóncava y oscura,  
No hay luces en la orilla del Danubio. Ninguna.  
Sólo cadáveres de puentes, destrozados hasta la sangre.  
Flota un temor vapor y niebla.  
En la ciudad hay bandoleros y aún más prostitutas.  
Pero mi alma no está sola.  
Las ruinas guardan silencio al bajar la luna.  
Palacios por caerse y paredes en espasmo.  
Yo paso silencioso, extraño, muy atento.  
Una voz desde lo oscuro: ¡la paz contigo, visitante!  
Servus, gran ciudad, ¡patria de los perros!  
Servus, a los muertos y a los que aún están vivos.»

Otras veces, se prescinde de artificios y aparece el testimonio directo en la desnudez verbal de la primera persona:

### *La pequeña Kotty*

«Un día, a la luz de las lámparas en grises calles de diciembre  
me contó la pequeña Kotty detalles sobre las muertes extrañas  
[...] su historia ennegrece los cielos de Occidente  
por encima de las calles nevadas [...]»

Yo vi la niebla  
sobre las calles, las torres y las cruces  
delicada y transparente,  
sobre dibujos  
colmados de santos silenciosos.  
Volví al hotel [...]»  
Mi habitación está entre los asesinos y los asesinados»

### b) *Europa en la memoria de Jaime Gil de Biedma*

Gonzalo Sobejano incluye a Gil de Biedma en el grupo de poetas que él llama «intro-extrovertidos»<sup>12</sup> de los años 50, junto con González, Rodríguez, Barral, y Valente. El mismo autor advierte en la memoria cultural de Biedma dos tipos de señales europeas: las formativas y las temáticas. Sobejano prescinde de las primeras y analiza las últimas a las cuales liga con el «afán del autor por encontrar en el pasado, en el presente o futuro de Europa el arraigo profundo, la comprobación perceptiva o el esperanzado comienzo de la verdad y el valor de una cultura a la que, como español que vivió su niñez y adolescencia en los años de la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial, siente necesidad de recurrir, más allá del debate del mundo entre capitalismo y comunismo».

Lo primero que debemos advertir es que la Europa a la que Gil de Biedma cita en su espacio de escritura, es occidental. Sólo Centroeuropa aparece en *Ruinas del Tercer Reich*. Lo segundo que observamos es que esas señales no son físicas; los rasgos externos de superficie urbana no existen o están relegados a segundo plano. Lo importante son los constructos culturales esbozados en ese ámbito urbano moderno. Más que la materialidad del urbanismo moderno, lo que Biedma lleva a sus poemas son los ecos culturales gestados en ese marco. Así, en *Ruinas del Tercer Reich* aparece el frente de Smolensk y la Place Vendome, pero el verdadero motivo que cataliza la acción es la acción de «Lili Marlen», la canción de soldados más difundida durante la Segunda Guerra Mundial, símbolo de la Alemania derrotada. «Lili Marlen» era algo más que una canción de guerra, por eso alguna vez fue prohibida ya que no causaba el efecto de los verdaderos cantos de soldado; como apunta Sobejano, «alcanzó el valor de un himno sentimental inextinguible traducido a múltiples idiomas»<sup>13</sup>. Gil de Biedma pretende con esta

12. Op.cit., p. 87.

13. Op.cit., p. 92.

canción enlazar el sentir de aquí (España) con el de allá (Europa), quizá por eso Sobejano lo considera un intro-extroverso.

La imagen de la canción vuelve a aparecer en otro poema que, como muchos de Biedma, hay que leer en clave irónica. Nos referimos a *París, postal del cielo*; en esta ocasión el mapa urbano se delinea más detalladamente, cobra más importancia (recordemos que en el título aparece el título «postal»). Aparece el Pont Saint Michel, las torres de Notre-Dame, el Sena... pero junto a esto encontramos «las primeras canciones de Brassens». No nos ha de extrañar la persistencia en las alusiones musicales. La cultura de la imagen está fechada muy recientemente; en los años 40 y 50, la cultura era eminentemente auditiva; recordemos la importancia que la radio tuvo en esta época como medio de cultura de masas. Este aspecto de modernidad es el que Gil de Biedma recoge en sus poemas.

Hemos visto en estas dos muestras cómo más que una captación real del mapa urbano francés o alemán lo que aparecen son monumentos—emblemas (Notre-Dame, Pont Saint-Michel...); es sintomático que la ciudad que más edificios de esta índole dispone, —Roma—, no aparezca caracterizada por ellos. Nos estamos refiriendo ahora al poema *Piazza del Popolo*. Con esta plaza, Biedma está apostando por la parte moderna de Roma (la socialista o revolucionaria, como apunta Sobejano) frente a la antigua, plétórica de edificios monumentales, que esta vez queda velada. En este poema, más que en otros, se constata que lo que se propone Biedma no es reproducir poéticamente la especificidad arquitectónica de esa Piazza del Popolo, sino que lo que pretende es una sublimación de ese espacio y un esbozo de los sentimientos que la modernidad ha ido forjando en relación a ese marco físico que constituye la plaza. La plaza de este poema no es la específica del Popolo italiana, sino que representa el arquetipo de lo comúnmente compartido por cualquier otra plaza de cualquier ciudad, incluso las españolas. Se trata de la plaza como espacio urbano de reivindicaciones colectivas que la modernidad ha delimitado. Sabemos que las plazas públicas adquieren un valor específico, —al que se remonta el sentido moderno—, cuando el sistema feudal sucumbe. Este espacio urbano se determina como lugar estrictamente público, donde se combinan los intereses de la vida pública (las transacciones comerciales, etc). En la modernidad, este espacio se ideologiza: ya no es sólo un marco de relaciones comerciales sino que se convierte en espacio de reivindicaciones políticas. Este sentido «internacional» de plaza, que encuentra correlatos coetáneos en España, puede ser una

de esas «señales temáticas» de Europa que Sobejano señala en el intro-extroverso Gil de Biedma:

*Piazza del Popolo*  
(Habla María Zambrano)

«Aquí en la plaza del pueblo  
se oye latir y yo,  
junto a ese balcón abierto,  
era también un latido  
escuchando. Del silencio  
por encima de la plaza  
creció de repente un trueno  
de voces juntas. Cantaban [...]   
Bajo la luz  
de un cielo puro y colérico  
era la misma canción  
en las plazas de otro pueblo  
era la misma esperanza,  
el mismo latido inmenso  
de un solo ensordecedor  
corazón a voz de cuello»

«La misma canción», «la misma esperanza», «en las plazas de otro pueblo», la sintonía europea que Biedma persigue se refiere al sentir revolucionario de las voces amigas italianas, no al marco donde estas se alzan. Así, cualquier manifestación de finales de la Guerra Civil, en alguna plaza de España, puede cotejarse con el canto multitudinario de «la internacional» que María Zambrano presenció en Roma en un momento de su exilio y que transmite a Gil de Biedma en una de sus visitas a esta ciudad italiana.

Todo lo que venimos apuntando, aparece también en *Elegía y recuerdo de la canción francesa*. De nuevo la imagen sonora de la canción moderna, de nuevo los paralelismos de seres y estares próximos, europeos, análogos a los de las circunstancias de Biedma:

«c'est un chanson  
qui nous ressemble.  
KOSMA y PRÉVERT: les feuilles mortes

Os acordáis. Europa estaba en ruinas.  
Todo un mundo de imágenes me queda de aquel tiempo  
descoloridas, hiriéndome los ojos

con los escombros de los bombardeos.  
En España la gente se apretaba en los cines  
y no existía la calefacción [...]   
¡Estampas de la Europa de potguerra  
que parecen mojadas en lluvia silenciosa,  
ciudades grises a donde llega un tren  
sucio de refugiados: cuántas cosas  
de nuestra historia próxima trajisteis, despertando  
la esperanza en España, y el temor!»

No insistiremos más en señalar de qué tipo son las señales europeas de la poética de Biedma. Sólo nos queda hacer un cotejo de estas con los israelíes. Tanto en Guri como en Alterman aparece lo físico del urbanismo europeo. En Natán, esta fisonomía es más rural que urbana, más medieval que moderna y está al servicio de transmitir la imagen del «ser judío en Europa» durante la diáspora. En Guri, la fisis urbana sí es moderna pero también está al servicio de caracterizar la imagen del judío diaspórico, o mejor, a las trabas que el Viejo Continente ofrece al hebreo para vivir en los tiempos modernos. Por eso las ciudades europeas de Guri son negativas, porque trascienden el mero marco, se personifican y se convierten en elementos agentes del exterminio europeo; las ciudades europeas son ciudades—otras para Guri.

En Biedma no hay una captación de Europa como urbanismo—otro; él supera el marco físico, quizás porque la distancia no es tan ancha como para los israelíes y los rostros urbanos de Europa le resultan familiares. Lo que el poeta catalán rastrea en Europa son constructos culturales modernos emplazados en esos lugares europeos, que son susceptibles de ser compartidos en la distancia, porque pasan a formar parte del universo de discursos culturales comunes a su tiempo histórico. Biedma no busca en otros lugares europeos un sentir—otro, como Guri, sino un sentir—mismo, compartido, sublimado.

Veamos sucintamente en qué modo esa captación del urbanismo europeo coincide o diverge con la representación poética de la ciudad «natal»<sup>14</sup> de esos escritores. En los poetas israelíes, analizaremos su ligazón con Tel Aviv. En Gil de Biedma nos referiremos a Barcelona.

14. Empleamos aquí «natal» en sentido figurado, por cuanto el poeta se considera hijo de la ciudad que canta.

### III. LA TEL—AVIV DE ALTERMAN Y GURI

#### III.a) *Natán Alterman*

La Tel—Aviv de Alterman es más ideal que real. La ciudad es una esencia a la que el poeta se debe incondicionalmente; pero es una esencia con un rostro extraño. La faz de esta ciudad actúa cual crisol, fundiendo todos los símbolos europeos con unos pocos palestinos. Alterman reivindica todos sus días, tanto los europeos como los de Oriente Medio, en la aprehensión de su nuevo suelo. Conviene retener esta idea para desterrar el cliché de Alterman como «poeta nacional» desligado de Europa. Veamos estos signos de la Europa umbría en el siguiente fragmento de *La caja de música se despide*:

«viento de nubes y tormenta  
olor a bosque y a años.  
Ven, ven como en litera,  
musa de mis cantos más antiguos»

Revisemos también, a este respecto, algunos versos de *Encuentro sin fin*:

«Yo también sé que al sonar el panadero  
en ciudades de comercio, sordas y con dolor,  
he de caerme un día,  
la cabeza herida,  
a recoger nuestra sonrisa  
entre ruedas y carruajes»

Decisivas son, en este sentido, las palabras de *Sobre la ciudad vuelan palomas*:

«Sobre la ciudad vuelan palomas,  
todos mis días navegan juntos:  
luz de ciudades y de calles,  
un brazo agitando un pañuelo»

Los elementos materiales con que se caracteriza a la ciudad también quedan tipificados, esencializados. Aparecen murallas:

«¡En vano levantaré para ti murallas,  
en vano fortaleceré tus puertas!»  
(*Encuentro sin fin*)

Más constante es la presencia de las calles:

...«En calles metálicas, largas y vacías»  
(*Encuentro sin fin*)

«De tarde a tarde, ciudad atardecida,  
me despido de tus calles de piedra»

(*La caja de música se despide*)

En rara ocasión aparecen otros elementos como hospitales:

«Él vio la ciudad desnuda en la aurora;  
pasó con su vela por los hospitales,  
acarició sonriente calles ya olvidadas»

(*Canción extraña*)

o cúpulas, en una visión conjunta en que Tel-Aviv y Jerusalén, —pese a las connotaciones negativas que a los sionistas inspiraba, debido a su flagrante religiosidad—, se funden:

«Y lejos, hacia las alturas, con bramido hambriento,  
una ciudad, sus ojos chapados en oro,  
una ciudad evaporada en rabia, en las olas de piedra  
de las torres y de las cúpulas»

Esta es la ciudad que Natán Alterman nos presenta en *Las estrellas de afuera*, su libro más simbolista. En *Alegría de pobres* se acentúa la imagen de urbe sitiada que nos sugerían los muros, las murallas y las puertas de los poemas anteriores. Ahora, además, desaparecen los anacronismos centroeuropeos que suponían el rostro ideal de Tel-Aviv. En *Alegría de pobres*, la ciudad está siempre sitiada; este hecho diluye los rasgos arquitectónicos y nos devuelve un espacio urbano todavía más esencializado. No hay trazado de calles y edificios, es solo un suelo trascendente en el que el poeta construye una identidad, un nuevo—ser—juicio.

La ciudad incide tanto en el destino del ser judío, que existe una radical afirmación incluso en los momentos más adversos:

«De la ciudad asolada patio a patio  
nace nuestra alegría, padre terrible y guardián,  
y se eleva nuestra plegaria: ¡perdidos, perdimos! [...] ¡Padre terrible! ¡Padre guardián! Arde la ciudad como una antorcha. Arde la ciudad atrapada patio a patio. llega el fin, hija mía, es el fin ¡viva tu vida de pesar y de alegría! ¡Viva tu alegría tan viva que espanta leproso! ¡Viva nuestra vida de potente pobreza! Porque estamos sitiados no decimos "felices los sitiadores" sino "felices los sitiados"»

En suma, cabe decir que no hay una diferencia sustancial en la apreciación simbólica que Alterman hace de las ciudades europeas y de Tel-Aviv; sólo se aprecia un menor grado de abstracción en las figuras que apuntan a la capital israelí: si en la captación europea aparecía la imagen obsesiva de

los caminos, en el mapa urbanístico de Tel-Aviv es recurrente el de las calles. Por otra parte, hay que señalar que en esa tendencia poética de trascendentalizar los espacios, Tel-Aviv asume en muchos momentos la categoría de patria. La ciudad de Alterman es más un concepto que una realidad tangible. Existe la idea de constructivismo urbano pero siempre en consonancia con la construcción de una identidad; sólo en ese ámbito trascendente cobra sentido la muerte:

«Hermanos, quizá una vez en mil años  
nuestra muerte cobre sentido.  
Hermanos, tal vez esta vez no sea inútil.  
(Amén contestan, ciudad, tus hermanos).  
¡Tierra, tierra, mi ropaje y mi oscuridad profunda!  
Si esto olvidaras, si esto traicionaras...  
¡Qué tu vida no vuelva a conocer la risa!»  
(*Cae la ciudad*)

### III.b) Jaím Guri

Jaím Guri ha vivido y participado en todos los conflictos bélicos que se han librado en territorio israelí. Él ha visto levantarse Tel-Aviv y materializarse en ella los primeros ideales sionistas. El canto de Guri a esta ciudad no se puede parangonar con el de las otras urbes israelíes «En la ciudad del Amorreo», «Noche en Jerusalén», etc).

Schiller y Varela<sup>15</sup> han señalado el valor que la generación del Palmah, —a la que pertenece Guri—, le confiere a la tierra: «Para esta gente [...] la tierra es un marco de inserción social cuya pertenencia implica el desarrollo pleno de la personalidad individual y colectiva, y cuya pérdida implica guerra, y por lo que vale la pena derramar sangre». La cita no es gratuita ya que Tel-Aviv va a representar muchas veces en Guri esa tierra total israelí: la patria judía. Jaím nos muestra esta ciudad con un rostro moderno que podría cotejarse con la fisonomía de las ciudades europeas que había visitado. Aparecen, prácticamente, los mismos elementos: calles que le invitan al paseo, casas, edificios, cafeterías, hoteles... caracterizados con rasgos de una modernidad que casi nos atreveríamos a tachar de futurista («negras piedras de asfalto»; «un exceso de alquitrán/ ciudad de grandes piedras y de hierro roto»).

15. Schiller, A. y Varela, M.E., *Flores de fuego, años de fuego. La poesía de Jaím Guri*, Publicaciones de la Universidad de Granada, Granada, 1990, p. 20.

No obstante, aunque las ciudades europeas y la capital israelí compartan elementos caracterizadores, su funcionamiento es distinto. Ginebra o Budapest suscitan la repulsión de Guri porque habían contribuido a segar la existencia judía; por el contrario, abraza el urbanismo que le ofrece Tel-Aviv porque le permite al judío realizar sus días dignamente. El espacio urbano se ideologiza. Veamos qué signos muestra. La relación del poeta con la ciudad es siempre cordial: suele establecer con ella una conversación amistosa. Ahora bien, el diálogo con las ciudades europeas suele ser mínimo, predomina un silencio largo, que se sabe traidor. El hecho de que la ciudad europea calle, supone su complicidad en el exterminio (es la realidad que Guri nos enseña en *Ginebra, 1947*). Contrariamente, Tel-Aviv ofrece una conversación amistosa al poeta; la *Colina de la Primavera* no sólo tiene voz sino que el poeta se plantea la posibilidad de que posea alma:

«Hacia la débil luz solloza la noche fría.  
¿Has escuchado su llanto alguna vez? ¿lo recuerdas?  
Yo juré, por mis ojos, que esta plaza tiene alma»

(*Poema a las casas viejas*)

Ahora, en Tel-Aviv, las fachadas ya no traicionan como en Ginebra, sino que reconocen al poeta que vaga por sus calles y le ofrecen un saludo:

«Cuando andaba mucho por esta calle me conocían las paredes de las casas  
¿Se puede preguntar cómo están y echarles sonrisas amistosas?»

(*Poema a las casas viejas*)

La indisoluble unión ciudad—poeta lucha por una existencia misión orientada al constructivismo de un espacio urbano—otro:

«Las paredes de las casas [...] son duras. Portadoras de una misión se oponen al corazón de los años. Castigadas por granizo y por fuego se derrumban cansadas en su interior»

(*Poema de las casas viejas*)

Además de la apuesta incondicional por la Tel-Aviv en construcción, percibimos en Guri el cansancio por la lucha larga de esta construcción y la decepción de haber estado luchando para crear un espacio urbano alienante. El escritor lo presagia en *Poeta nacional*:

«el amor era palabras, recuerdo de ciudades, cafeterías y calles.

Todo se iba disgregando, pero no por ello se aquietó como todo, como todo...

Yo vi un reino que se levantaba desde sus propias ruinas  
y el enemigo venía como aquello que tiene que venir».

La imagen de la ciudad alienante se torna especialmente hostil en las palabras de *El libro loco* que Schiller y Varela citan en el prólogo al estudio de la poesía de Guri. Recogeremos sólo algunas:

«Recorro esta costa perdida de Yaffo (...) Busco huellas y juramentos de fidelidad (...) Yo voy a Yaffo la de los desórdenes y pogroms (...) Todas las persianas se cierran (...) Voy a la sangre derramada de Brenner, a los perros que me ladran como alocados, al faro azul con la inscripción "POLICE", a los sombreros altos de la policía palestina, las pistolas "COLT", los caballos encabritados, al »sepan nuestros enemigos«. Yo estoy yendo, yo voy a Yaffo —¡no vayáis! (...) La ciudad está repleta de horripilantes rumores»

La captación negativa de Yaffo conecta con las fauces de la noche cóncava de Budapest en *Diario nocturno*. Es interesante observar cómo las imágenes con que Guri nos transmite lo alienante de la ciudad se aproximan a las que codifican los expresionistas para referir su horror al «para ellos, despreciable espacio urbano. Recordemos las fauces de Budapest y observemos los términos en que Else Lasker-Schüler<sup>16</sup> define la ciudad: «La ciudad hambrienta, una horrible dentadura de puntiagudas edificaciones grises».

### IV. LA BARCELONA DE JAIME GIL DE BIEDMA

Sobejano ha desestimado las señales formativas europeas en Gil de Biedma. Nosotros vamos a incidir brevemente en ellas a través de la figura de Eliot. Es conocida la relación del catalán con este poeta inglés del que ha sido su traductor e incluso le ha inspirado la redacción de algún artículo («Función de la poesía y función de la crítica en T. S. Eliot»).

Partiendo del poeta anglosajón, entenderemos mejor la captación urbana que Biedma hace de la Barcelona de los 50, desde una perspectiva eminentemente civil. Veamos la descripción del paño social urbano en el siguiente fragmento de Eliot incluido en la segunda parte de *Cuatro Cuartetos*<sup>17</sup>.

16. Jiménez Millán, A., *Vanguardia e ideología. Aproximación a la historia de las literaturas de vanguardia en Europa (1900-1930)*, Universidad de Málaga, Málaga, 1984, pp 40-57.

17. Eliot, T.S., *Cuatro Cuartetos*, Cátedra, Madrid, 1987, 97-119.

*East Coker*

«Tinieblas y más tinieblas. Sumérgense todos en las tinieblas, en los vacuos espacios interastrales, vacío al vacío, capitanes, banqueros, hombres de letras eminentes, gobernantes y estadistas, magnánimos protectores de las artes, ilustres funcionarios, presidentes de muchos comités, magnates de la industria, y pequeños contratistas todos se sumergen en las tinieblas, el sol y la luna oscuros y oscuro el almanaque Gotha y la Gaceta de la Bolsa, y la guía de directivos, frío el sentido y perdido el móvil de la acción [...] Como en el teatro apagan las luces para cambiar la escena con vacío rumor de bastidores, movimiento de lo oscuro en lo oscuro, y sabemos que se llevan enrolados el árbol y la colina, el paisaje lejano y la impotente fachada; como en el metro, cuando se detiene el tren demasiado tiempo entre estaciones y anímase la conversación para poco a poco hacerse el silencio y en cada rostro ves ahondarse el vacío de la mente que deja sólo el creciente terror»

La cita es larga pero consideramos que ilustrativa. La delineación que Eliot nos transmite del espacio urbano como ámbito en el que el hombre moderno desempeña un rol social determinado poderosamente por su existencia civil, va a ser decisivo en la captación urbana barcelonesa de Jaime Gil.

¿Qué supone Barcelona en la España de los 50? La vida cultural española de estos años estaba centralizada en Madrid y Barcelona. En *Años triunfales* parece que ambas ciudades comparten las mismas circunstancias:

«Barcelona y Madrid eran algo humillado.

Como una casa sucia, donde la gente es vieja,  
la ciudad parecía más oscura  
y los metros olían a miseria»

Pero esto no es real. Cuando Biedma nos transmite su impresión de Madrid en *De aquí a la eternidad*, lo hace desde el orgullo del visitante que pertenece a otra ciudad muy distinta: Barcelona. El Madrid de estos años refleja fielmente en la práctica, el inmovilismo del orden social orgánico que el Nacional Catolicismo ha planificado para la vida colectiva urbana. Ese orden se sustenta en la perpetuidad de la «casta» política que engrosan los vencedores (los que viven a la derecha/ hacia los barrios bien establecidos) de la Guerra Civil en detrimento de la difuminación de la clase obrera:

*De aquí a la eternidad*

«Ya soy dichoso, ya soy feliz  
porque triunfante llegué a Madrid»  
*La viejecita*, Coro

«Y la vida, que adquiere  
carácter panorámico,  
inmensidad de instante también casi angustioso [...] Y vuelvo a ver esquinas de ladrillo injuriado y pasos a nivel solitarios, y miradas asomándose a vernos, figuras diminutas que se quedan atrás para siempre, en la memoria, como peones camineros [...] Cuando el rojo se apague torceremos a la derecha, hacia los barrios bien establecidos de una vez para todas, con marquesas y cajistas honrados de insigne tradición. Ya estamos en Madrid, como quien dice.»

Frente a este inmovilismo social que presenta el Madrid de los 50 y que segrega una existencia difunta, Barcelona se ofrece como espacio alternativo de una existencia—otra que cuestiona la anterior. La Barcelona de Biedma supone un espacio urbano donde se puede poner en tela de juicio la planificación social totalizadora que desde el poder se ha proyectado para la vida ciudadana. La alternativa viene dada por la reivindicación de las señas de identidad de la clase obrera en ese ámbito ciudadano que desde las estructuras del poder, se intenta borrar.

En *Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera*, leemos lo siguiente:

«Sólo montaña arriba, cerca ya del castillo, de sus focos quemados por los fusilamientos, dan señales de vida los murcianos. Y yo subo despacio por las escalinatas sintiéndome observado, tropezando en las piedras en donde las higueras agarran sus raíces, mientras oigo a estos chavas nacidos en el sur hablarse en catalán, y pienso, a un mismo tiempo, en mi pasado y en su porvenir. Sean ellos sin más preparación que su instinto de vida más fuertes al final que el patrón que les paga [...] que la ciudad les pertenezca un día»

La Barcelona de los 50 es la ciudad disidente por excelencia, de la militarización de la vida social, que el orden totalitario había impuesto desde el año 39. Es aquí donde se gestan los primeros movimientos universitarios discrepantes. Es en la Ciudad Condal donde se da el primer conato de rebelión social con las huelgas del año 51; es en Barcelona también donde se da la primera aplicación de habeas corpus en interrogatorios policiales en el año 1959, con motivo de la protesta de un grupo de barceloneses que se habían manifestado reclamando una amnistía. ¿Cómo representa Biedma este espacio barcelonés fuertemente implicado en la lucha ideológica? Los elementos no son distintos de los que apreciábamos en la captación de las ciudades europeas. Están presentes los edificios, hay referencias concretas a enclaves de la geografía urbana (Miramar, palacio de Montjuich... ) pero siguen apareciendo signos de la cultura que segrega ese entorno. Si en la representación de Francia o de Alemania se aludía a las canciones de Brassens o a Lili Marlen, respectivamente, en la captación de Barcelona aparece un refrán que irónicamente representa el arquetipo del ser barcelonés. Nos referimos al refrán «Barcelona és bona si la bossa sona». También en la captación madrileña del poema *De aquí a la eternidad*, subyace otro constructo cultural en forma de refrán; nos estamos refiriendo a «de Madrid al cielo y un agujerito para verlo».

En suma, el urbanismo barcelonés que se explicita en *Barcelona ja no és bona...* no apunta a una consideración de la ciudad como ámbito que suscita el abrazo (tal como aparece en Alterman cuando canta a Tel—Aviv) o la

repulsión (como lo constatábamos en las ciudades—cadalso de Guri). Barcelona constituye para Biedma un plano urbanístico por el que «pasar en primavera» buscando «los tristes edificios/ las estatuas manchadas con lápiz de labios/ los rincones del parque pasados de moda». La captación de este urbanismo no es ni positiva ni negativa pues, lo que Jaime Gil indica, es la disponibilidad que el espacio urbano presenta para desplegar en él una existencia civil entendida en clave de izquierdas, de pededores, de clase obrera. Pero una disponibilidad que también ha permitido otra existencia civil distinta que es la vigente en ese momento; se trata de la burguesía industrial catalana que Gil de Biedma caracteriza con la «época de la pérgola y el tenis», con el «Chrisler amarillo y negro», «con la pax burguesa», etc. En este puzle civil que Biedma traza en el marco de su ciudad, es donde suenan ecos de Eliot.

Acabemos con unas palabras de Sobejano<sup>18</sup>, a nuestro juicio muy ajustadas, al urbanismo moderno que Biedma traza en este poema:

«No hay en el texto de G.B. una visión subjetiva emocional, sino una lúcida meditación que lleva los datos locales, temporales y familiares a un acorde histórico—social autocrítico y de signo más europeo que ibérico»

#### V. EL ESTETICISMO URBANO DE ALTERMAN, GURI Y GIL DE BIEDMA: CONSIDERACIONES FINALES

Tanto Gil de Biedma como Alterman y Guri ejercen de poetas desde una posición de «resistencia», en la que el espacio urbano se presenta como un asidero que les permite desarrollar una existencia—otra a la establecida. Para los israelíes, se trata de un nuevo ser judío (aspecto cultural—nacional). Para Gil de Biedma, consiste en un nuevo ser de izquierdas (aspecto ideológico, político). En el caso judío está implicado, en principio, un pueblo; en el catalán una clase: la obrera—proletaria.

Los tres autores, además, comparten la perturbadora seducción que en el poeta moderno suscita el alcohol, seducción de la que, tanto Tel—Aviv como Barcelona, son cómplices. Baste recordar, en este sentido, el artículo de Biedma «Revista de bares, o apuntes para una historia de la difunta gauche divine»<sup>19</sup>, o los versos que Guri dedica a Alterman en *Poeta*

18. Op.cit., p. 88

19. Gil de Biedma, J., «Revista de bares...», in *El pie de la letra*, Crítica, Barcelona, 1980, 223-237.

*nacional* : «Se sabe que sus últimos años fueron difíciles/ se quedó sin el coñac, que era lo que le permitía vivir».

En adelante, para analizar la postura que adoptan estos poetas ante la tarea de hacer versos, para comprender la poética que guía su escritura (aspecto este que constituyó una verdadera preocupación, tal como nos demuestra Biedma en *El juego de hacer versos* o en su libro de ensayos *El pie de la letra*; el problema de la búsqueda de la fórmula idónea de la expresión poética, se nos descubre también en *Canción extraña* de Alterman, o el poema que Guri le dedica *poeta nacional*) no se podrá prescindir de los guiños que hacen a Tel-Aviv y Barcelona, cuyos mapas urbanos les brindan a estos poetas la oportunidad de hacerse con su botín de rimas.