



Jaime Gil de Biedma

Pro Jaime Gil de Biedma

DIONISIO PÉREZ VENEGAS

Universidad de Granada, España

Tataranieto del primer conde de Sepúlveda y primer vizconde de la Nava, bisnieto de un injerto varón con antecedentes granadinos –Biedma– en rica y rancia estirpe segoviana,¹ nieto del famoso político vallisoletano Santiago Alba y, por ende, primo de Miguel Delibes, Jaime Gil de Biedma y Alba nació en Barcelona, ciudad en la que residió casi siempre, en 1929, mientras Federico García Lorca andaba por Nueva York. Pasó los tres años de la guerra civil española en Nava de la Asunción, pueblo de la provincia de Segovia, lugar al que volvió en muchas ocasiones y donde reposan sus restos desde 1990. “Hijo dos veces de unos padres propicios”, de su padre (que “tocaba el piano y cantaba piezas de jazz”) recibió entre otros beneficios un buen puesto de trabajo; de su madre que había vivido mucho tiempo en Inglaterra (“era una mujer progresista, y más que española era inglesa”) (Alvarado, 2011: 117) parece que recibió el amor por lo británico. Comienza sus estudios de Derecho en la Universidad de Barcelona, donde conoce a los tres grandes amigos a los que nombrará siempre con afecto, Alberto Oliart, Carlos Barral y José Agustín Goytisolo; terminó la carrera en Salamanca (1951). Su excelente formación le permitirá con el tiempo escribir algunos poemas en inglés y en francés. Según declaración propia decidió hacerse poeta a los 19 años: educado en la poesía del siglo de oro, el simbolismo francés y la generación del 27, en 1952 publica *Versos a Carlos Barral*, al que sigue *Según sentencia del tiempo* en 1953, año en que se traslada a Oxford para realizar estudios de economía y entra en contacto con la poesía anglosajona, cuyo conocimiento determinará el sentido de su obra posterior.

Desde 1955 trabaja en la Compañía de Tabacos de Filipinas, empleo que le llevó a vivir largas temporadas en Manila, “ciudad que adoro y que me resulta bastante menos exótica que Sevilla” (Alvarado, 2011: 121), opinión que luego invierte. En 1959 publica *Compañeros de viaje*, al que siguen *Moralidades* (1966) y *Poemas póstumos* (1968). Sus otras publicaciones, *A favor de Venus* (1965), *Colección particular* (1969), *Antología poética* (1981), son selecciones de poemas, así como *Las personas del verbo*, cuyas dos diferentes ediciones (1975 y 1982) tienen reiterada voluntad de recoger su obra poética completa.

Para su conocimiento exacto como escritor son imprescindibles *Cántico: El mundo y la poesía de Jorge Guillén* (1960) y *El pie de la letra: Ensayos 1955-1979* (1980). Póstumamente (1991) se publicó *Retrato del artista en 1956*, libro que se compone de tres secciones, “Las islas de Circe”, “Informe sobre la administración general en Filipinas y “De regreso a Ítaca”, sección esta última que vio la luz en vida del

¹<http://lanavadelasuncion.galeon.com/>

autor bajo el título *Diario del artista seriamente enfermo* (1974). Su lucidez como ciudadano y escritor deslumbran desde el libro de Juan Ferraté *Jaime Gil de Biedma. Cartas y artículos* (2009).

Su breve e intensa obra le sitúa como referente ineludible de la llamada “poesía de la experiencia”. Suyas son estas palabras en la mencionada entrevista con Harold Alvarado Tenorio:

[no se] debe olvidar que nada hay más artificial que la escritura. Escribimos porque somos entrenados en ese artilugio que pretende asir la realidad, como recuerdos o como actos del presente. Pero para poder transmitirlos y hacerlos poesía hay que crearlos, extraerlos de la manga del mago, del demiurgo, del poeta. Cuando hablamos de poesía de la experiencia no hablamos de contar lo que le ha pasado a uno, de una suerte de cotilleo de la vida nocturna de ayer, de las posturas amorosas del año pasado, poesía de la experiencia es escribir un poema donde la voz que se escucha cuando se ejecuta el poema sufre la vida, padece la existencia, hace sentir el recuerdo del placer o el dolor de las separaciones... Algo así como decía [Wynstan Hugh] Auden, la poesía de la experiencia es un anteproyecto verbal de la vida pasada o por vivir (Alvarado, 2011: 122).

Reiteramos sus palabras: pues nada hay más artificial que la escritura porque se nos entrena en esos artilugios y, entre ellos, pocos artilugios más artificiales que los del “trobar clus” y, pues hablar de la poesía de la experiencia no es un cotilleo de la vida nocturna, sino el padecimiento de la existencia, sentir el recuerdo del placer y el dolor de las separaciones, elegimos el poema “Albada” como sendero que nos acerque a Jaime Gil de Biedma.

2

ALBADA

	I
Despiértate. La cama está más fría	11 A
y las sábanas sucias en el suelo.	11 b
Por los montantes de la galería	11 A
llega el amanecer,	7 C'
con su color de abrigo de entretiempo	11 b
y liga de mujer.	7 C'

	II
Despiértate pensando vagamente	11 a
que el portero de noche os ha llamado.	11 b
Y escucha en el silencio: sucediéndose	11 a
hacia lo lejos, se oyen enronquecer	5 + 7 C'
los tranvías que llevan al trabajo.	11 b
Es el amanecer.	7 C'
	III
Irán amontonándose las flores	11 a
cortadas, en los puestos de las Ramblas,	11 b
y silbarán los pájaros –cabrones–	11 a
desde los plátanos, mientras que ven volver	5 + 7 C'
la negra humanidad que va a la cama	11 b
después de amanecer.	7 C'
	IV
Acuérdate del cuarto en que has dormido.	11 a
Entierra la cabeza en las almohadas,	11 b
sintiendo aún la irritación y el frío	11 a
que da el amanecer	7 C'
junto al cuerpo que tanto nos gustaba	11 b
en la noche de ayer,	7 C'
y piensa en que debieses levantarte.	V
	11 a
Piensa en la casa todavía oscura	11 b
donde entrarás para cambiar de traje,	11 a
y en la oficina, con sueño que vencer,	5 + 7 C'
y en muchas otras cosas que se anuncian	11 b
desde el amanecer.	7 C'

	VI
Aunque a tu lado escuches el susurro	11 a
de otra respiración. Aunque tú busques	11 b
el poco de calor entre sus muslos	11 a
medio dormido, que empieza a estremecer.	5+ 7 C'
Aunque el amor no deje de ser dulce	11 b
hecho al amanecer.	7 C
	VII
–Junto al cuerpo que anoche me gustaba	11 a
tanto desnudo, déjame que encienda	11 b
la luz para besarte cara a cara,	11 a
en el amanecer.	7 C'
Porque conozco el día que me espera,	11 b
y no por el placer.	7 C'

(Cifras indican medida; letras, rima: la minúscula, asonancia; la mayúscula, consonancia; C', verso agudo consonante.)

El esquema métrico, que permite visualizar un despliegue simétrico de las estrofas, sugiere la estructura de la letrilla compuesta por villancicos:

I Tema

II y III, mudanzas,

IV vuelta

V y VI, mudanzas

VII envío

Esta estructura evoca las albas medievales de tradición provenzal, incluso por el metro elegido, el endecasílabo, si bien apunta hacia un hibridismo de formas, porque los pies quebrados con sus consonancias agudas la aproximan a otro posible género, la balada, con su aire de canción y sus pasos bailables. Lamentamos no haber encontrado ninguna referencia fiable al conocimiento que el poeta pudo tener de la obra del VIII Conde de Casa Dávalos, Martín de Riquer, en especial de su libro de 1948 *La lírica de los trovadores* (1975), ni en qué modelos románicos se basó para escribir su sextina sin necesidad de

recurrir a un hipotético influjo de Ezra Pound que algunos críticos apuntan, pues quien se declaró buen conocedor de nuestro siglo de oro tenía a mano a Fernando de Herrera y Miguel de Cervantes.

La epífora de “amanecer” parece reforzar, desde el oído, la sensación visual: en I, IV y VII cierra los correspondientes versos 4; en II y III, V y VI, los versos 6 (finales), de tal modo que establece un juego de trampantojo (y, si se permite la expresión, trampantoreja), pues en IV y VII funciona en verso de vuelta y en las otras cuatro estrofas como estribillo. Esta calculada disposición de simetrías por la alternancia de lo regular y lo irregular se refuerza por otra irregularidad también simétrica e intencionada, la hipermetría del verso 4 en todas las mudanzas, compuesto de 5+7 con cesura fuerte entre ambas ramas, lo que permite la síncope de la palabra esdrújula en III, 4. Los versos compuestos de 5+7 armonizan con el endecasílabo por su acentuación definitoria en sílaba par (4ª y 6ª, respectivamente); tienen acentuación dominante en 6ª todos los endecasílabos, excepto IV, 3 y V, 2, que la tienen en 4ª y 8ª, versos sáficos cuyo acento de 4ª justificaría, de ser necesario, la armonía de los pentasílabos con los endecasílabos. Pero 5+7 (y su inverso, 7+5) son los evidentes pies de la seguidilla, presente en tantas formas de poemas cantables y bailables desde el siglo de áureo. A no ser que estos supuestos dodecasílabos deban medirse “a la francesa”, elidiendo la sílaba o las sílabas postónicas en las palabras en que recae el acento de 4ª, al modo que lo hizo Juan Ramón Jiménez en su “Balada de la mañana de la cruz” (*Baladas de primavera*) (2005); pero el maestro de Moguer observó en todos los versos la acentuación en 4ª con exquisito rigor, hecho que aquí no se produce. Optemos por la armonización de 5+7 con 11 o por la síncope tras 4ª, el resultado será el mismo: la cuidada elaboración del texto por parte de Gil de Biedma y, quizá, tender una pequeña trampa “cultura” a los lectores, trampa que puede ser una manera de ironía. El hecho mismo de que las siete estrofas sean sextetos mixtos podría esconder su predilección por el número seis, expresada en alguna ocasión: “los años terminados en seis siempre han sido importantes en mi vida” (cuatro muestras: 1936, inicio de prolongada estancia en Nava de la Asunción; 1956, redacción de un importante diario; 1966, publicación del libro en el que se inserta este poema, *Moralidades*; 1976, “descubrimiento” de Sevilla). Y aún más: el aparente desliz métrico le puede servir para sugerir la imprecisión mental de quien debe levantarse sin sentirse descansado.

Si una figura retórica, la epífora, parece regir todo el poema, otra figura de repetición, la anáfora, sirve de elemento vertebrador y, dadas sus variaciones, dinamizador del poema: Despiértate (I, II), y piensa, piensa (V). El dinamismo se hace patente por los imperativos que se suceden gradualmente: despierta, despierta, escucha, acuérdate, entierra, y piensa, piensa, déjame. Frente a esta dinámica, el evidente efecto retardatorio de la anáfora de la concesiva “aunque” en VI, extraña estrofa que, dada la puntuación, no se sabe bien si lo concesivo entra en colisión con la estrofa anterior o con la siguiente, ambigüedad que entra en juego con otras dos, no menos perturbadoras ni menos trampantojos o trampantorejas: el yo que habla y el tú al que se dirige no tienen marca de género y, salvo en la estrofa final, el yo parlante parece desdoblado

en tú oyente (monólogo interior). Y una ambigüedad más: el verso “–Junto al cuerpo que tanto nos gustaba” (IV, 5) se transforma (VII, 1) en “–Junto al cuerpo que anoche me gustaba”.

¿El “nos” corresponde al yo-desdoblado y el “me” al yo que se despide del tú-otro? Tal parece por el guión que introduce la estrofa final, marca característica del paso al estilo directo en textos narrativos y del cambio de interlocutor en los textos dramáticos. Pero, como señala Ignacio Prat a propósito de otro poeta oral y consciente del texto, Antonio Carvajal, “el aspecto visual de un poema sólo se aprecia desde el otro lado (de la tinta), y en el otro lado no cuenta la vista” (Prat, 1980: 301) Gil de Biedma, minucioso elaborador de la forma y claro defensor de la oralidad del poema, debía ser consciente de este hecho del que habla Prat, consciencia que quizá sea la inductora de la introducción de este guión como marca para advertir al intérprete de la necesidad de un cambio de tono o de impostación de la voz;: el intérprete debe advertir, porque el autor se lo indica, que no es lo mismo hablar consigo mismo que hablarle a otro, de modo que su ejecución sirva al oyente para que el oído le advierta de que algo sucede allí donde no alcanza su vista.

La apuesta por la oralidad lleva a Gil de Biedma hasta el punto de sostener que el auténtico hecho poético se produce en la “ejecución”. Durante la ya citada entrevista con Alvarado Tenorio dice:

No creo que podamos definir la poesía, diría mejor que poesía es esa sensación de bienestar, de placer, de gozo que siente alguien cuando se lee, en voz alta, un poema. La poesía no es precisamente lo que sucede cuando se escribe el poema, poesía es el acto de ejecutar el poema. Un poema se hace para ser leído. El poema es poema mientras se lee porque es tiempo y tempo... La poesía, el acto de ejecutar el poema, quiebra la verdad de las asociaciones que nos vende el mundo contemporáneo. La poesía ofrece imágenes del mundo, ni contradictorias ni unívocas, que son la otra realidad, ni verdadera ni falsa, pero otras realidades. Unos saberes y conciencias de que la llamada realidad es apenas una creación del sujeto, de nosotros que deseamos el mundo...La poesía entonces es uno de los instrumentos mas eficientes para abolir aduanas, para derruir lugares de observación y vigilancia, para derribar las costumbres y las modas y nos hace entrar en una verdadera comunión entre las palabras y los hechos, las palabras y lo que ellas nombran... (Alvarado, 2011).

Tengamos pues siempre presentes estas palabras, que reitero, cuando leamos sus poemas, en especial las subrayadas: “La poesía no es precisamente lo que sucede cuando se escribe el poema, *poesía es el acto de ejecutar el poema*. Un poema se hace para ser leído. *El poema es poema mientras se lee porque es tiempo y tempo*” (Alvarado, 2011: 121-122). Este aserto último es el que nos guía para intentar explicar el cambio de gesto oral que debe realizar el lector al llegar a la última estrofa: el poema es “tempo”, concepto musical y teatral (la ópera es drama que se ejecuta cantando) que, por lo común, los metristas teóricos desdeñan, pues estudian versos con maquinitas, pero que los poetas de “palabra en el tiempo” mantienen de manera

inquebrantable desde la certidumbre de su propia voz. Por lo que deducimos que el poema “Albada” se escinde en dos partes que exigen sendos tempos distintos: las seis primeras estrofas de monólogo interior no debieran ejecutarse como la estrofa final con locución directa hacia un “tú” oyente en el poema.

Es muy notable este cambio de tempo, pero muy antiguo en la poesía española. Recuérdese, por poner ejemplos que pueden suponerse conocidos por todos, el contraste entre la exhortación al gozo vital (los dos cuartetos y el primer terceto) y la reflexión moral (el segundo terceto) en el soneto “En tanto que de rosa y azucena” de Garcilaso de la Vega, cumpliendo el precepto horaciano de aprovechar deleitando, sí, pero el deleite con un tempo veloz y la moraleja con el suyo, lento. A su vez, en uno de sus *Sonetos espirituales* (“¿Cómo era, Dios mío, cómo era?”), Juan Ramón Jiménez (2005) pasa del monólogo interior en trece versos sucesivos, donde pregunta por “ella” que, en el 13º, aparece como “tú” presente sólo en la conciencia del hablante, al estilo directo en el verso final, cuyo tempo exige un tono de abatimiento distinto al de las agitadas variaciones y contrastes del largo período que lo precede. Llama la atención que el yoísta Jiménez no use el yo en este poema, ni tampoco el tú (sea su yo desdoblado, sea su posible oyente), las personas sólo están indicadas por las desinencias verbales. En fin, pues Gil de Biedma estudió con rigor y asimiló con exquisitez reconocible pero sin servidumbre la poesía de Jorge Guillén, cabe aducir otro poema con notable cambio de tempo final, “Le cimetière marin”, de Paul Valéry, que Guillén tradujo, en cuya última estrofa se rompe con el moroso tempo que la contemplación y la meditación imponen para pasar de súbito a la agitación cuando el viento (recuérdese el agitado segundo cuarteto del soneto antes aludido de Garcilaso) aparece al inicio de la estrofa final y trae consigo no sólo un cambio de la actitud del poeta sino incluso la aparición de un “vosotras” (páginas, olas) cuyo vuelo y movimiento indican la vida, sí, pero connotando el paso del tiempo. *Tempus fugit*, una constante de la poesía occidental desde Horacio, una obsesión de Gil de Biedma, motivo ineludible en la obra de uno de sus modelos declarados y evidentes, Antonio Machado, modelo incluso en el decir del verso. Machado, José Antonio Muñoz Rojas y Gil de Biedma coinciden no pocas veces en una “dicción natural” que no pasa de ser mera apariencia, pues un somero análisis manifiesta de inmediato la sabia y dificultosa elaboración de los versos; incluso se podría afirmar que la pretensión “britanizante” de Gil de Biedma, con W. H. Auden al fondo, quien la logra con maestría y verdad es Muñoz Rojas en su último gran libro, *Objetos perdidos*, que parece dicho y no escrito y podemos estimar, sin error ni alharacas, como el mejor logro de una posible “estética de la experiencia”.

Estética que, como era de esperar, impone unos límites en el terreno del decoro, aspecto este que tanto obsesiona al antes mencionado Antonio Carvajal, enemigo declarado del “expresionismo vil”. Carvajal, en sus clases, aducía palabras de Juan Valera sobre un verso famoso de Víctor Hugo (“l’univers étoilé c’est un crachat de Dieu”, el universo estrellado es un gargajo de Dios) porque, pese a la valentía de la hipérbole reforzada por la onomatopeya, no se puede admitir por decoro la unión de términos como gargajo y Dios y menos predicar el primero del segundo, pues tal juntura de palabras repugna a la razón.

Bien, Gil de Biedma contrasta de maravilla el mundo interior del dormitorio, donde alguien se levanta de la cama para ir a trabajar, con el mundo exterior, una ciudad que, por indicios evidentes, podemos identificar con Barcelona, con dos movimientos opuestos, el del progresivo bullir matinal hacia el trabajo y el del cansino fluir de trabajadores nocturnos hacia el descanso, bullicio y reposo subrayados por los ritmos de los versos encabalgados y de la sintaxis (perífrasis, gerundios y futuros durativos), todo envuelto por una luz indecisa que da al cuadro aspecto de grisalla. Pero destaca una mancha expresiva que atenta al decoro: la sábanas “sucias”. La idea de frialdad se manifiesta ya en el primer verso y se reitera en varias ocasiones, es un motivo vertebrador del poema. “Sucias” se dice en el segundo verso y no se repite, pero no se olvida y lo contamina todo. El verismo de la escena no lo exige, antes lo rechaza, porque es inevitable el traslado del plano físico al plano moral y, con ello, el autor puede provocar el disentimiento de posibles lectores que, sin esa ostentación obscena (valga el pleonasma) podrían prestar el necesario asentimiento sin escrúpulos mojigatos. En “Walking around” (*Residencia en la tierra*), usa Neruda el mismo adjetivo: “Calzoncillos, camisas y toallas que lloran / lentas lágrimas sucias” (1992) y consigue un ominoso efecto de desolación, mas no provoca el rechazo, pues no es lo mismo predicar la suciedad de unas lágrimas metafóricas que de unas sábanas reales. ¿O será este, si lo es, mínimo defecto un elemento imprescindible para apreciar la belleza del poema, como la verruga en la nariz de Cleopatra sirvió a muchos para resaltar la belleza de su rostro?

No ocurre lo mismo con “cabrones”. Hasta la Real Academia da como primera acepción la que justifica aquí su empleo: “Dicho de una persona, de un animal o de una cosa: Que hace malas pasadas o resulta molesto”. No hay, por tanto, que recordar a Blas de Otero con “...la rúbrica rabiosa que en el aire / Deja /de un avión ¡qué cabrón! a reacción” (1962), ni otros pasajes que cierta crítica remilgada considera “infestados de coloquialismos” pues el aparente coloquialismo del poema lo tolera de sobra. Coloquialismo de artista sabio que hace sentir como “natural” esta perífrasis: “color de abrigo de entretiempo y liga de mujer” o hiperbatiza la fácil expresión coloquial (“junto al cuerpo desnudo que anoche me gustaba tanto”) para construir este verso: “Junto al cuerpo que anoche me gustaba” con su aire narrativo suelto de acentos y final con tonema ascendente para desembocar en un pie adónico, expresión enfática, resbaladiza, que se desliza por el oído como una mirada de arriba abajo: “tanto desnudo” que, aislada, convierte el adverbio en adjetivo no sólo cuantificador sino connotativo de calidad, de excelencia, recurso tan frecuente, por ejemplo, en Luis de Góngora.

Si comparamos este encabalgamiento de la estrofa final con el de III, 1-2, “Irán amontonándose las flores / cortadas”, la abrupta caída del tono no permite una contemplación morosa, como ocurre en el ejemplo anterior, pero sí subraya la idea de amontonamiento... de cadáveres, porque la flor cortada es, desde hace siglos, representación de la persona joven muerta “antes de tiempo y casi en flor cortada”, que dijo Garcilaso de la Vega, acertando la edad de la ninfa.

Recordemos la estrofa: dos elementos del lugar ameno en que se suele situar en las albas la separación de los amantes, flores y pájaros, se dan aquí, desplazados del campo a la urbe:

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.

Antes hemos considerado el paso de la flor a símbolo de la muerte. Ahora los pájaros ociosos se burlan de los trabajadores que van del trabajo al descanso. Sí, cabrones, porque ni labran ni siembran ni recogen pero el cielo les da gratis el sustento. La vieja parábola evangélica, propia de la sociedad rural, se instala en la moderna ciudad de servicios rodeada de instalaciones fabriles y adquiere un valor sarcástico. Pero, por si no percibimos la alusión y el sarcasmo no fuera suficiente, los ociosos o bien acomodados ven una “negra humanidad”. ¿Una sencilla hipálage que traslada a los trabajadores el color de la noche, su tiempo de faena, o eco de una expresión coloquial que, por sinécdoque, traslada la cualidad del individuo esclavo –“trabaja como un negro”– a todo el género, el proletariado?

No debe ser bueno proseguir por esta senda que nos puede llevar a entrar en conflicto con quienes señalan el antirretoricismo de Gil de Biedma como uno de los rasgos característicos y mejores de su poesía. Esta cala en su obra no tiene otra pretensión que mostrar cómo se cumplen en ella estos aforismos de Vicente Aleixandre: “Conviene recordarlo siempre. En poesía, el contenido, por densidad que pretenda poseer, si carece de la irisación poética que hubiera hecho posible tanto su alumbramiento como su comunicación, no existe. Es una gárrula suplantación” y “la forma, en poesía, no es cárcel ni ornamento; es sencillamente la justa y coloreada apariencia visible” (1977: 662), aforismos que mi profesor de Retórica resumía con este otro: “Don Vicente, en una carta de 1965, los reducía a esta expresión lacónica: en poesía, lo que no está bien dicho no está dicho”. Salvando las distancias, me amparo en el ejemplo de los discípulos de Saussure para acreditar esta cita.

3

En *El silencio de la escritura*, Emilio Lledó (2011) nos advierte de que es inútil perseguir en los textos escritos la “intención” del autor con respecto a su obra, pero sí podemos detectar aquí y allá diversas

“intenciones” que el hombre vivo que escribió puso como señas en sus obras. Hay dos títulos de Gil de Biedma que marcan con claridad sendas actitudes suyas: *Compañeros de viaje*, expresión tomada del habla coloquial política, con referencia inequívoca a los miembros de otras clases que acompañan al proletariado en su lucha reivindicativa, un libro en que el gran burgués poeta sueña con la destrucción de su clase pero añora sus valores o, mejor, sus vivencias de cuando no se cuestionaba su bienestar, actitud o ensueño destructivo en que coincide tanto con el Alexandre de *En un vasto dominio* como con el Luis Cernuda de *Desolación de la quimera*. *Moralidades* va más allá del sentido alegórico que el propio poeta resalta al explicar el empleo como título de dicho género medieval y trasluce una dura toma de posición ante los de la sociedad en que se encuentra inmerso; a comienzos de los años sesenta, los episodios de Jorge Semprún y Fernando Claudín en su debate con el comité central del Partido Comunista advierten a los “compañeros de viaje” de las dificultades de unas relaciones críticas y de las suspicacias de la “vieja guardia” ante los intelectuales no orgánicos; por su parte, la socialdemocracia abría a los obreros la trampa capitalista del estado de bienestar. Gil de Biedma se declaró marxista pero nunca hombre de partido y, desde su conciencia alerta, contempló con claro disgusto la evolución mayoritaria de un pueblo, el español, que perdía fuerza reivindicativa a medida que lograba mínimas cuotas de bienestar en su asentamiento pequeñoburgués. Los famosos versos de su sextina “Apología y petición” no dejan lugar a dudas:

De todas las historias de la Historia
sin duda la más triste es la de España,
porque termina mal. Como si el hombre,
harto ya de luchar con sus demonios,
decidiese encargarles el gobierno
y la administración de su pobreza (Gil de Biedma, 1982: 82-83).

No alcanzó el poeta los días que vivimos, pero los anticipó y aún pudo denunciar actitudes que le repelían desde su honda conciencia de hombre con otra moral. Hay un momento en que evoca su juventud, en plena y detestada dictadura, evocación que le sirve para denunciar uno de los muchos cambios a peor que se han dado en la supuesta democracia actual:

Nosotros no aspirábamos al éxito social con la poesía, era otra cosa. El mundo editorial ha cambiado la condición de los poetas, hoy es posible ganar fama y fortuna y seguir siendo muy mal poeta, hay cientos de premios, de concursos, de verdaderas canonjías, que terminan por fomentar gildas poéticas, camarillas mafiosas...Y ciertamente es una vergüenza que haya tanto admirador suelto por allí. Al principio me halagaba oír que me citaban por la radio o alguien se acordaba de un poema o una línea mía, pero una cosa

es la gente o el lector común y otra el gremio de los poetas y los escritores profesionales, aduladores de oficio... (Alvarado, 2011: 123).

Como él dijo, citando a Shakespeare, lo demás es silencio.



BIBLIOGRAFÍA

Aleixandre, Vicente (1977). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.

Alvarado Tenorio, Harold (2011). *Veinticinco conversaciones*. Medellín: Ediciones UNAULA.

Gil De Biedma, Jaime (1982). *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix Barral.

Jiménez, Juan Ramón (2005). *Obra poética*. Madrid: Espasa Calpe.

La Casa del Caño y el título de Vizconde de Nava, consultado en el enlace <http://lanavadelasuncion.galeon.com/lanava1/casacanotitulo.htm>

Lledó, Emilio (2011). *El silencio de la escritura*. Madrid/Barcelona: Espasa.

Neruda, Pablo (1992). *Residencia en la tierra*. Santiago de Chile: Universitaria.

Otero, Blas de (1962). *Hacia la inmensa mayoría*. Buenos Aires: Losada.

Prat, Ignacio (1980). Noticia, loa, aforismos y entretenimientos a propósito del último libro de Antonio Carvajal (con una antología). *Hora de Poesía*, 9. Barcelona.

Riquer, Martín de (1975). *Los trovadores*, Barcelona: Planeta.