

manidad, que la lluvia arrastra junto a «(...) las primeras Letras protestadas», en una especie de diluvio purificador de los males de plusvalía absoluta.

Con facilidad pasmosa, este «ser ahí» ha superado el dilema del ser-yo-mismo, ser-en-los otros y ser-en, y fundido en presencia de lenguaje a partir de la cuarta estrofa se ha unido a la potencialidad de la colectividad preocupada y dispuesta a la acción, desde una praxis transformadora a partir de una toma de conciencia angustiosa, pero liberadora. El texto inscrito en la objetividad de los impersonales «parece» y «llueve», recoge al yo y al ellos de los otros para unirlos en potencia del grupo, donde la tierra en su aparente falta de protección invernal cubre benéficamente los terrores de un mundo mortecino, para que el poema se asiente con firmeza sobre los elementos que dan esencia de ser a un problemático existir.

Ideológicamente, es una perspectiva cercana a *Histoire et conscience de classe*¹¹ de Georg Lukàcs, que reelabora las tesis importantes de *Los Manuscritos de 1844* del joven Marx, donde la autenticidad se mide en relación con la historia y el hombre como totalidad, a partir de una conciencia espontánea que comprende al «ser ahí» como percepción de la realidad, objeto parecido a muchos otros, se funde en el grupo social (no necesariamente al proletariado), grupo que se piensa a sí mismo, al pensar la sociedad y transformar la realidad. Por lo tanto, aquí el campo de lo posible no está abierto al «ser ahí», sino que se transforma en la unidad de los sujetos colectivos.

Para que este sujeto se dé tan espontáneamente a una praxis de acentos tan marcadamente marxistas tendrá que manifestar un fuerte instinto de clase y una no menos rígida posición de clase. Y así este sujeto se autocritica y se acusa de su ascendencia burguesa: «Yo nací (perdonadme)/en la edad de la pérgola y el tenis» en «Infancias y confesiones» (pág. 47) de *Compañeros de viaje* (1959), o bien se dirige a los otros poetas coetáneos: «a vosotros pecadores/como yo, que me avergüenzo/de los palos que no me han dado/señoritos de nacimiento/por mala conciencia escritores/de poesía social», de «En el hombre de hoy» (pág. 76)¹².

En el bellissimo poema «Barcelona ja no es bona (...)» (págs. 77-79) el sujeto, en su ascensión por la montaña de Montjuich, va reinscribiendo su historia personal en la de la colectividad, hasta que arriba, en el castillo, donde quedan los «(...) fosos quemados por los fusilamientos», abandona su identidad, en una clara reivindicación andalucista (proletaria) de la Cataluña (España) burguesa: «Sean ellos sin más preparación/que su instinto de vida/más fuertes que el patrón que los paga» en consonancia con una teoría todavía viva en este momento respecto al destino de los inmigrantes de Cataluña¹³.

¹¹ Ver el libro fundamental de LUCIEN GOLDMANN: *Lukàcs et Heidegger*, edición de Youssef Ishaghpour (París: Denoël, 1973).

¹² Sobre los versos iniciales de este poema: «En el hombre de hoy, veintiséis/de abril y mil novecientos/cincuenta y nueve, domingo/de nubes con sol, a las tres/—según sentencia del tiempo—/de la tarde en que doy principio/a este ejercicio en pronombre primero/del singular, indicativo», compararlos con los iniciales de «Les Lais» «L'an quatre cens cinquante six./Je, François Villon, escollier».

¹³ FRANCISCO CANDEL: *Los otros catalanes* (1964), versión castellana de *Els altres catalans* (Barcelona: Península, 1965), pág. 324, dice: «Estos otros catalanes, pulidos ya en lo externo, amamantados como hemos dicho antes por el país, serán llamados a una curiosa tarea: la revalorización de la novísima Cataluña» JOAQUÍN GONZÁLEZ MUELA: *La nueva poesía española* (Madrid: Alcalá, 1973), pág. 82, con bastante falta de humor y perspectiva histórica dice so-

Todo ello confirma que el sujeto poético y el sujeto poeta, embarcados en la transformación efectuada en el texto, no comulguen con la idea de acentos elitistas, que se percibe en Cernuda, de que «(...) los poemas deben mover a los pueblos». ¹⁴

Un rastreo posterior de las semejanzas estilísticas en la obra de Gil de Biedma respecto a la de Cernuda señalaría tras la breve comparación de «Nocturno yanqui» y «Noche (...)», además de «Noches del mes de junio», dedicado a éste (págs. 43-44), marcados paralelismos. Quiero apuntar que el poema XI (pág. 32) de «Las afueras» recuerda «Remordimiento en traje de noche» (*Po. C.*, pág. 83). «Las grandes esperanzas» (págs. 55-56) tiene acentos cambiados de «Ser de Sansueña» (*Po. C.*, págs. 386-387). «Por lo visto» (pág. 67) utiliza la misma técnica de repetición de «Estoy cansado» (*Po. C.*, pág. 95). No abundan, sin embargo, las proyecciones dramáticas, excepto en «Piazza del Popolo», donde habla, con fuerza de inmediatez, María Zambrano.

Pero el diablo no mata para sacralizar, sino para despertar la conciencia: «si alguna de esas noches/que las carga el diablo/uno piensa en la historia/de estos últimos años» dice «El juego de hacer versos» (págs. 135-136).

A su vez corren por la poesía de Gil de Biedma tiempo y deseo, efímero aquél, y ardientes los cuerpos que intentan detener el curso de los años: «Todavía la vieja tentación-/de los cuerpos felices y de la juventud/tiene atractivo para mí» confiesa «Artes de ser maduro», poema que cierra el volumen (pág. 164). ¹⁵

Como una de las «personas del verbo» se debe incorporar el tú. Y así ocurre en diálogo con el lector, en «Pandémica y Celeste», y en *Poemas póstumos*, donde el tú se proyecta hacia el yo, y cae en contradicción frente a su abrazo a la pluralidad, ¹⁶ pues «envejecer, morir,/es el único argumento de la obra» (pág. 146). Por lo tanto, en cínico diálogo con el tú se pregunta «cómo será sin ti mi poesía» (pág. 162) y, soñando la recompensa de los justos en «De Vita Beata», quiere «No leer,/no sufrir, no escribir, no pagar cuentas,/y vivir como un noble arruinado/entre las ruinas de mi inteligencia» (pág. 163). Estos son claros ecos de *Donde habite el olvido*.

Como expresión, la poesía de Gil de Biedma parece flexibilizar todavía más la inmediatez del lenguaje cernudiano, al no estar, como éste, recubierto de un intrincado código existencial e incorporar la estética de Pound y la de la nueva generación de poetas nortea-

bre esto: «Parece Jeremías. Y sube hasta el muro de las lamentaciones, donde habitan los murcianos (que para él deben ser algo así como los "marcianos"), a los que dedica un fuerte deseo» Me parece que este crítico no ha sabido o no ha querido leer bien este poema. Este texto, a su vez, recuerda «Alturas de Macchu Picchu», de PABLO NERUDA, donde el yo poético entrega su palabra para que a través de ella hablen los seres explotados.

¹⁴ LUIS CERNUDA: *Ocnos*, Prólogo de Jaime Gil de Biedma (Madrid: Taurus, 1977, pág. XII).

¹⁵ No entiendo bien el comentario de la editora Shirley Mangini González en *Gil de Biedma* (Madrid: Júcar, 1979), págs. 63-64, cuando dice: «Por todo lo dicho, las semejanzas que puedan advertirse entre Cernuda y Gil de Biedma deben atribuirse a afinidades o coincidencias en gustos estéticos, lecturas y actitudes, más que una efectiva influencia del poeta mayor sobre el más joven.

Hay que notar que las similitudes formales que he apuntado tienen raíz en el período temprano que el propio Gil de Biedma ratifica: «(...) casi todos los poemas de Cernuda, cuya memoria me acompaña, pertenecen a su primera época», 3, *Luis Cernuda*, pág. 11.

¹⁶ Todo ello en consonancia con la dialéctica de la pequeña burguesía que recoge en un momento lo que le parece mejor de las otras dos clases, aquí formación estética y reivindicación plural, para luego pasar a abrazar los puntos «fuertes» de la clase dominante, o sea, la preservación del orden establecido.

mericanos. No obstante, sigue conservando los puntos de apoyo de la estética de Eliot. Formalmente, algunos poemas hacen revivir, en el poeta futuro, la esencia de ser del poeta fuente, y se repiten la obsesión temporal y el discurso amoroso, aunque no sea esto lo más significativo de la influencia.

Como praxis, y dirigido a la comunicación, el discurso traspasa en los poemas de pluralidad la urgencia de la situación social, y el «ser ahí» se transforma en hombre que, aunque aspira a ser, desea también una totalidad que sólo el análisis de la sociedad por el grupo puede sacar a luz. El giro de *Poemas póstumos*, que recuerda la caída amorosa de Cernuda, no ha parecido indicar que Gil de Biedma siga en ese sentido las trazas del sevillano para elaborar una segunda sección que revitalice un discurso abandonado a la nada.¹⁷ Aunque el «ser ahí» cernudiano aparezca en él.

*No de la letra vieja, más del fondo.
Vivo en tu entraña, con un afán sin nombre.
Que tú dominarás.
(Po. C., págs. 303-304).*

JOSE MARÍA NAHARRO CALDERÓN

¹⁷ Así parece confirmarlo el primero y último verso del poema «De senectute» que Gil de Biedma publicó junto a las serigrafías de los pintores Julio Juste, Alfonso Medina y Pablo Sycet: «No es el mío, este tiempo/De la vida me acuerdo, pero dónde está», en *Postrimería* (Madrid: Al-Andalus, 1981).