

atrae a Gil de Biedma de estos poetas citados es, sin que sea lo único, esa introducción del drama en primera persona del singular, un drama herido mortalmente por la ironía que es la forma que adopta la distancia mencionada en su poesía: vence la inteligencia, el guiño, es como un espacio vacío dentro del poema que lo dinamiza, pero también evidencia el desmoronamiento de la inocencia ante tanto saber que no tiene dónde apoyar la cabeza.

La ironía en Gil de Biedma, en realidad en todo ser humano, es un arma de doble filo. La ironía defiende de la estupidez, de los asentamientos ilusorios, de la jeta seria del mundo, y nos afirma por un instante, pero con un brillo dudoso. La ironía, en su devoración, tampoco se mantiene y obtiene su presencia de aquello en lo que no cree o no cree lo suficiente. La ironía borra el mapa, pero en cuanto comienza a dibujar la nueva orografía, desaparece. No puede perpetuarse en la creación. Si la ironía lo es hasta el final ha de volverse forzosamente contra sí misma. La ironía, para ser verdaderamente creativa, no puede serlo siempre. No es un procedimiento continuo en Jaime Gil, pero sí profundo. Esto ha beneficiado a su obra y le ha evitado caer en el error de no dudar del lugar del poeta, no ya sólo en la sociedad, sino también en el lenguaje. Jaime Gil se planteó muy explícitamente el primero, y nos habla como un hijo de la burguesía catalana en una época de posguerra «por mala conciencia escritor de poesía social» con un lenguaje de familia, de familia bien; además retrata las costumbres de sus compañeros de generación: las charlas hasta altas horas de la noche, el alcohol, las canciones francesas, la orientación política, la camaradería. Puesto que va a hablar de sí mismo y hacerlo es hablar de su mundo moral también, Jaime Gil, como ha señalado la crítica, no comete en sus poemas sociales el error característico de la poesía social: confundirse hipócritamente con una clase a la que no pertenece, tratar de ser la voz epónima de esto o de aquello. Jaime Gil contextualiza su yo, lo sitúa en el meollo de sus contradicciones. Las dos vertientes de esta contextualización son la poesía social, no siempre acertada y, desde un punto de vista moral e histórico, no tan defendible salvo en su oposición al franquismo, y la servidumbre sociológica que deviene de la voluntad de hacer una poesía de la experiencia: no es un yo aislado, no hay tal originalidad, sino que es, al mismo tiempo, como él mismo dijo, hijo de Dios e hijo de vecino. Unigénito y plural. Uno y el otro. La fidelidad a esta experiencia le lleva a una actitud moral: el espacio de sus poemas es un espacio contemporáneo.

A Jaime Gil le interesó mucho escribir en una lengua hablada, escribir como se habla; se apoyó en la medida en que pudo, en una lengua viva, en una lengua de palabras gastadas. Doble reto. Su poesía está llena de coloquialismos y lejos de la poesía lírica. No podía cantar. No quería tampoco hacerlo. Escribe, sin embargo, con un cierto lirismo paródico o muy soterrado, rectificado siempre por un tono seco, cortante. El escribió que la mejor poesía «es el Verbo hecho tango» y también que había que «aprender a pensar/ en renglones contados —y no en los sentimientos/ con que nos exaltábamos». (El juego de hacer versos.) Entre sentimentalidad y control

extremo del ejercicio literario oscilan sus poemas. Porque Jaime Gil era un sentimental, me refiero al poeta e imagino (yo sólo hablé con él una vez) que en su vida personal también. Decía que su poesía se acerca mucho al lenguaje hablado: el orden sintáctico es muy semejante, también su peligrosa cercanía a una excesiva evidencia de la significación que parece en ocasiones quebrar la tensión poética; sin embargo, el poema acaba triunfando. Pero debo decir algo: el lenguaje del habla no es tan lineal y realista como el de sus poemas. Tampoco tan lógico. Quizás en esto no fue tan buen alumno de su maestro Eliot. Su poesía es lineal, sucesiva, nunca está tentada por el simultaneísmo; es, desde un punto de vista de la temporalidad, de una cierta simpleza. Escribir como se habla, sí, pero también lo hace con el orden, casi, del discurso o de la narración secuencial. En este sentido se aparta no sólo de Apollinaire, sino también, como he mencionado, de Eliot y Joyce. A «Jaime Gil de Biedma» parece haberle ocurrido todo de manera clara, temporalmente lineal. En este sentido no parece que le hubieran tentado las aventuras de dos grandes poetas de su lengua, Borges y Paz.

Ese apoyo de Jaime Gil es una sintaxis cercana por un lado al habla, y a la prosa por otro, puede venir de su desconfianza ante los delirios, ensoñaciones y fantasías de cierta poesía española. El lenguaje reflexivo, prosaico, pero sin prosaísmo, surge en su obra como rectificador de hipérbolos y retóricas poetizantes, exaltaciones de un yo que trata de compensar en el poema lo no vivido o mal vivido antes del poema.

El realismo de la poesía de Jaime Gil no postula, como lo hacía Schelling en 1795, la existencia del no-yo. Ya se ha citado lo que la crítica ha visto con claridad, que esta poesía se constituye como un monólogo dramático, y ese monólogo es el de un yo en relación al tiempo, entre otros temas. Su poesía supone la subjetividad de la experiencia y propone el poema como metáfora posible, pero no correlato objetivo, de una experiencia de otro orden. De ahí, creo, la recurrencia continua a lo que alguna vez vivió, al bello verano en que fue feliz, por ejemplo: un lugar no localizado, mítico, en el que él y el tiempo no fueron enemigos. El recuerdo, la irrecuperable lejanía que el poema sólo puede constatar. Nostalgia de un momento particular de la existencia siempre con la misma connotación de juventud y felicidad (que para él son casi sinónimos): «Hermosa vida que pasó y parece/ ya un pasar...» («Recuerdos») «Algunas veces recuerdo/ ciertas noches de junio de aquel año» («Noches del mes de junio»), «para qué no admitir que fui feliz/ que a menudo me acuerdo?» («Conversaciones poéticas»), «uno piensa/ en lo que queda de aquellos días» (*idem*), «el tiempo, ese pariente pobre/ que conoció mejores días» («Canción de aniversario»), «Fue un verano feliz/... *El último verano/ de nuestra juventud*» («Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma»), «Una clara conciencia de lo que se ha perdido/ es lo que consuela» («Príncipe de Aquitania, en su torre abolida»). Quizá para concluir estas citas que podrían ampliarse en el mismo sentido, debería recordar estos dos versos de «De Senectute», el primer verso y el último del poema: «No es mío, este tiempo», «de la vida me acuerdo, pero dónde está». Es uno de sus últimos poemas, escrito antes

de 1980. Su poesía da vueltas a ese espacio mítico de la juventud, vista siempre desde la compasión y la exaltación, y haciendo evidente, a veces con ironía, otras con pesadumbre, el tiempo presente, un tiempo (que es el de la persona que escribe), escindido de la vida. Este recurso, este mitema, es, empleando sus propias palabras, «la sordina romántica que late en [sus] poemas», «ganas de morir recordando la vida». Nostalgia de un lugar no devorado por la historia, por los inviernos y la soledad, por el envejecimiento como deterioro y acercamiento a la muerte.

Para Jaime Gil la historia es un proceso de degradación de un tiempo o espacio mítico, llámese juventud, el bosque de pinos de su infancia, el feliz verano o cualquiera de las metáforas con que lo expresa en sus poemas. Las felicidades posteriores a ese momento son como repeticiones de aquella experiencia privilegiada. La felicidad, el amor, el jardín, son recurrentes, siempre son lo mismo y niegan el proceso de cambio y alteración que caracteriza a la historia. Repetición y deuda, porque toda felicidad posterior estará mordida por la conciencia de una verdad desagradable, o, en otros términos, de la verdad, del único argumento de la obra: envejecer, morir. Ya no es posible vivir sin esa conciencia: lucidez que menoscaba y nos sitúa frente a la realidad que es, en términos manriqueños, un morir.

Las limitaciones de su poesía y de su mundo poético están en relación con este realismo que los alimenta. En un ensayo de 1962, «El ejemplo de Luis Cernuda», escribe lo siguiente:

«La distinción —más o menos consciente— entre fondo y forma, es un elemento primordial en nuestro disfrute de lectores: sin él no podríamos apreciar cómo y hasta qué punto ha logrado el poeta conectar uno y otro. La identidad, la aspiración a la identidad, sólo puede conseguirse mediante un proceso de abstracción y formalización de la experiencia —es decir del fondo— que la convierte en categoría formal del poema, que la anula en cuanto experiencia real para resucitarla como cuerpo glorioso, como realidad poética purgada ya de toda contingencia.»

A continuación afirma que eso es lo que hacía Mallarmé, los poetas de la generación del 27 y otros muchos, pero sin saberlo. El poema para Jaime Gil parte «de la realidad de la experiencia personal» —así lo ve él en Cernuda— «y no de una visión poética de la experiencia personal». Al otorgar a la experiencia previa el valor de referente primordial e inexcusable, Jaime Gil contribuye a su propia poética, pero difícilmente podríamos comprender poemas que son ellos mismos la experiencia, porque antes de decirse, aquello que dicen no estaba, ni siquiera en el poeta. En el mismo ensayo dice que los poemas de Cernuda tienen la validez «de una experiencia real y contingente que, el lector se da cuenta de ello, podía lo mismo haberse expresado en forma de fragmento autobiográfico, narración o ensayo». Yo creo que esto es imposible, salvo que lo único que quiera decir con tal afirmación es que hay en esos poemas anécdotas susceptibles de ser tema de otro tipo de elaboración literaria y, por lo tanto, de alteración. Lo que hace el poema es transformar la experiencia anterior, en el caso de que la haya. Se escribe muchas veces —en realidad siempre— para que suce-