

Con las manos se forman las palabras,
con las manos y en su concavidad
se forman corporales las palabras
que no podíamos decir⁹

Curiosamente, «la cortedad del decir», o lo que con gesto a veces censorio se ha llamado «la poética del silencio», ha provocado en Valente una serie de libros donde se diluye la frialdad de sus primeros títulos en una especie de apasionamiento jubiloso siempre controlado por la inteligencia pero siempre renovado e incisivo. Cabe preguntarse hasta dónde podrá prolongarse este tipo de poesía. Algún signo de mirada hacia el exterior aparecía en su último poemario, *Al dios del lugar* (1989). A juzgar por el estado en que se exhiben las facultades de este poeta —confiadas en sí mismas, pero todavía alertas—, el lector tiene razones para sentirse intrigado.

La obra de Jaime Gil de Biedma está siendo considerada precedente máximo por los poetas jóvenes menos adictos al énfasis romántico-simbolista del que hablábamos antes. La reordenación de su obra completa, publicada en 1975 bajo el título *Las personas del verbo*, puso punto final a una trayectoria literaria que después el autor defendió con su presencia y su agudeza dialéctica, pero no prolongó en verso (los poemas nuevos de la edición del mismo libro en 1985 no añaden nada sustancial al conjunto).

La poesía de la experiencia cobra en los poemas de Gil de Biedma una formulación sobria y certera. De esa forma el poeta no hace más que unirse a una de las corrientes que nacen en el romanticismo y, no sin enriquecerse con otras aportaciones, llegan a nuestros días con aquella voluntad, que entonces se llamaba liberal y hoy podríamos calificar de revolucionaria, que pretendía superar la norma neoclásica e instaurar «un cambio fundamental en la concepción del poema (...): el poema es, antes que nada, algo dicho por alguien en una determinada situación y en un cierto momento», según dice Gil de Biedma a propósito de Espronceda¹⁰. A Espronceda suenan versos y estructuras métricas como los de «En el castillo de Luna»:

Qué patético fracaso
la belleza y la salud.
(...)
una mina de amargura
y espantosa irrealidad¹¹.

Esa concepción del poema personal y transferible dio resultados menores, pero no despreciables en los poetas que a finales del siglo pasado reaccionaban contra el subjetivismo aleatorio —y de tan jugosos frutos, pensamos hoy— del romanticismo visionario y del intimista, que sentaron las bases del simbolismo y de la mayor parte de la mejor poesía del siglo XX, incluida, por supuesto, la de vanguardia. Gil de Biedma no tiene empacho en escribir versos de andadura prosaica al estilo del más áspero Núñez de Arce:

⁹ José Ángel Valente: *El fulgor*, Ed. Cátedra, Madrid, 1984, pág. 34.

¹⁰ José de Espronceda: *El diablo mundo*. El estudiante de Salamanca. Poesía, Edición y prólogo de Jaime Gil de Biedma, Alianza Ed., Madrid, 1979, pág. 10.

¹¹ Jaime Gil de Biedma: *Las personas del verbo*, Barral editores, Barcelona, 1975, pág. 108.

Fueron, posiblemente,
 los años más felices de mi vida,
 y no es extraño, puesto que a fin de cuentas
 no tenía los diez¹².

El autor de *Moralidades* emplea el prosaísmo desde sus primeros poemas, seguramente en busca de una expresión no enfática y quizá también por cierto pudor ante la formulación demasiado lapidaria que podrían adoptar, con más carga preceptiva, esas confidencias que, sin piedad alguna hacia sí mismo, deja caer este poeta en sus momentos más memorables:

el nombre que le dimos a nuestra dignidad
 vimos que no era más
 que un desolador deseo de esconderse¹³.

Sin embargo, en algunos momentos de *Moralidades*, el poeta se perdona a sí mismo versos que no habría soportado en Miguel Hernández:

Que tu tierra dé tanques y que tu cielo roto
 sea gris de las alas de tus aeroplanos¹⁴.

La vigilancia contra esas concesiones deja huellas a lo largo de toda su poesía: «sin imprudentes / romanticismos»¹⁵, «It's too romantic»¹⁶, se dice a sí mismo. La relación de este poeta con el romanticismo tiene el gran interés de proporcionarnos un ejemplo de dialéctica con el pasado. Cuando al final de su obra, en «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma», el doble del poeta mira hacia atrás, recuerda «la sordina romántica que late en los poemas / míos que yo prefiero, por ejemplo *Pandémica...*»¹⁷. Porque es el romanticismo en su aspecto crítico el que atrae a este autor y el que practica, por contraposición al más habitualmente imitado, el declamatorio y misterioso.

A propósito de romanticismo, recordemos que la presencia de Cernuda es constante en la obra de Gil de Biedma. Con Cernuda coincide en la entrega tan desesperada como fiel al amor —«Un cuerpo es el mejor amigo del hombre»— y la sequedad reflexiva de sus versos. Pero también se repiten en Gil de Biedma esa vuelta al romanticismo por encima de la vorágine vanguardista —que el poeta sevillano practicó años antes—, y algunas particularidades formales menos señaladas por la crítica como, por ejemplo, cierto envaramiento expresivo, quizá provocado por la frecuentación de otras lenguas, que se concreta en el empleo dudoso de los gerundios —«su poesía, con la edad haciéndose / más hermosa, más seca»¹⁸, precisamente a propósito de Cernuda— o los reiterados galicismos —«no sólo desear, pero sentirse»¹⁹, «entre sus muros el silencio existe / que ahora yo imagino»²⁰. Por otro lado, encontramos en la poesía de Gil de Biedma algunas torsiones sintácticas extraídas del coloquialismo «Los muertos pocas veces libertad / alcanzáis a tener, pero la noche / que regresáis es vuestra»²¹, o emparentadas con el hipérbaton:

¹² *Ibidem*, pág. 119.

¹³ *Ibidem*, pág. 39.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 116.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 55.

¹⁶ *Ibidem*, pág. 89.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 162.

¹⁸ *Ibidem*, pág. 118.

¹⁹ *Ibidem*, pág. 124.

²⁰ *Ibidem*, pág. 158.

²¹ *Ibidem*, pág. 149.

De vivir en la arena, bajo el sol,
son nobles esos cuerpos
y capaces de hacer llorar de amor
a una nube sin agua, en los que el beso
deja un sabor de sal en la saliva²²

«Sabor de sal» nos remite a uno de los elementos asimilados por la poesía de Gil de Biedma: la canción ligera. «Sapore di sale» fue una canción «de verano», cuando ya apenas se recordaba la tonada ambiguamente admonitoria de «Niña Isabel» —«ten cuidado: donde hay pasión hay pecado»— que sirve al poeta para su composición «A una dama muy joven, separada». De igual manera el «pide guerra» del «irritado corazón» en el poema «Ruinas del Tercer Reich» nos recuerda un pasodoble clásico. Como se ve, no fueron los «novísimos» los primeros en apropiarse la frivolidad inofensiva pero sustanciosa de la cultura «camp».

Ese afán por desacralizar la poesía puso a este poeta al límite de una ligereza de tonos sobre la que no se mantiene siempre con la misma seguridad. Sus poemas de amor —en mi opinión, sus mejores poemas— parecen escritos por alguien capaz de empresas más ambiciosas que los ingeniosos juegos de ironía desencantada en que resuelve otras composiciones. Se diría que Gil de Biedma recela de sus indudables dotes, o que siente pudor ante su excesiva brillantez, y la castiga en poemas de menor calado, casi en esbozos sin desarrollar (véase, por ejemplo, «Últimos meses», *ibidem*, 156).

No siempre esa batalla contra la solemnidad literaria consigue añadir significación a las palabras, pero la opción que hace el autor por ese procedimiento arriesgado —y, obviamente, la calidad de sus mejores momentos— justifican la influencia que ha tenido en algunos nuevos poetas. No será ocioso añadir que no debemos sacralizar a quien tanto trabajó precisamente por desacralizar la poesía.

Hemos visto cómo Valente se aproximaba —sigue aproximándose— al recinto complejo y comprometedor de lo sagrado y cómo Gil de Biedma, por el contrario, se atrevía a extraer poesía de la experiencia cotidiana primaria, casi de la banalidad. Una y otra propuesta son igualmente respetables siempre que sus resultados artísticos resulten convincentes. Lo que hace a esas obras dignas de relectura y de degustación es precisamente esa convicción con que nos llega su lectura, no el posible misticismo de un autor o la lucidez convenientemente «asordinada» de otro. Ambas actitudes son, sobre todo, dignas de crédito por lo que suponen de autopropuestas para sus autores. Ni Valente ni Gil de Biedma dan por definitiva su obra poética: el primero la relanza en uno de los sentidos que llevaba en germen su obra anterior —y no el más cómodo—, y el segundo la interrumpe en lo que creemos que fue su mejor momento, la abandona sin desarrollar plenamente, llena de expectativas. Son, en uno y otro caso, actitudes poco conformistas, poco dadas a la autosatisfacción.

Es destacable esa actitud precisamente en una época en que el conformismo poético más redundante ha sido entronizado como paradigma indiscutible. En otra ocasión²³ hemos visto las raíces de ese fenómeno en la obra de poetas de muy diversa ascenden-

²² *Ibidem*, pág. 124.

²³ «Rescates desiguales y arraigos diversos», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 492, junio 1991, pág. 77.

cia: desde Gil Albert hasta los poetas del grupo *Cántico*, pasando por no pocos garcilacistas. En el grupo que hoy nos ocupa existe al menos una obra de transición entre aquellos poetas y los jóvenes neorrománticos de los años ochenta. Me refiero al tramo último de la producción poética de Francisco Brines.

Entre *Insistencias en Luzbel* (1977) y *El otoño de las rosas* (1986) la poesía de Brines describe un giro sintomático: la primera parte de *Insistencias...*, la que da título al libro —y, por lo tanto, merece algún género de prioridad en la actitud del autor— discurre tensa y dispuesta a no hacer concesiones al propio poeta.

Incluso a veces la justeza expresiva —que no es necesariamente sequedad— nos acerca a los mejores momentos de su obra anterior:

Vivamos lo que la vida miente.
¿Necesito llamar al fantasma de ayer?
El teléfono suena, y nadie me contesta
No hay pasado en la vida²⁴.

Sin embargo, en *El otoño...*, la imaginería del poeta valenciano parece retrotraerse a fórmulas preceptivas convencionales que proponen al lector también una sorprendente convencionalidad interpretativa:

el tiempo de oro
que fallece apacible con la tarde²⁵
el ciprés que sube al cielo²⁶
el río, lenta serpiente²⁷

Por momentos Brines aprovecha la expansión del ritmo no regular para ahondar en su propia necesidad de expresión: «Erótica de los iguales», escrito en verso libremente ritmado, es uno de los mejores poemas del libro precisamente porque el poeta rechaza en él todo convencionalismo, toda imagen «al uso» (rechazo muy acorde, además, con el motivo que trata). Pero una y otra vez volvemos a encontrarnos ante imágenes ajadas por la forma en que el tiempo les ha fijado la significación: son imágenes extraídas de una tradición academicista tan venerable como anquilosada, imágenes que sólo como guiños familiares —¿irónicos?— podrían tener aún cierta eficacia expresiva:

la mañana, que apaga las estrellas y nos borra el misterio²⁸

Se trata de una iconografía que, al aparecer este libro, ya habían intentado desempolvar poetas más jóvenes, y a la que Brines ofrece un espaldarazo, al parecer, sin condiciones. De pronto las grandes palabras reaparecen cargadas con la responsabilidad abrumadora de transmitir significados definitivos, faltas de elaboración artística que las fundamente, algo desvalidas ante el lector, casi borradas por su propia solemnidad, más solemnes que expresivas:

Surge intacta la belleza del mundo,
eterna como el tiempo³⁰

²⁴ *Ibidem*, pág. 78.

²⁵ *Francisco Brines: El otoño de las rosas*, Ed. *Renaacimiento*, Sevilla, 1986, pág. 10.

²⁶ *Ibidem*, pág. 26.

²⁷ *Ibidem*, pág. 27.

²⁸ *Ibidem*, pág. 41.

²⁹ *Ibidem*, pág. 103.

³⁰ *Ibidem*, pág. 54.

En ningún momento de su obra recurre Brines a la ironía, ese procedimiento al parecer común a los poetas del 50. Si es muy ácido en sus sátiras de *Aun no* (1971), incluso en los momentos más epigramáticos de *Insistencias en Luzbel*, pero *El otoño de las rosas* está puesto en la voz de quien nunca se distancia de sí mismo, de quien se acusa o se lamenta, raramente se acepta y pocas veces cuestiona sus propias palabras. Estamos muy lejos de la contorsión caleidoscópica de Jaime Gil de Biedma en sus *Poemas póstumos*. Aquel «poema dicho por alguien en una determinada situación y en un cierto momento» se ha transformado en *el* poema dicho por alguien previsible en una situación consabida y en un momento no personalizado. Estamos, pues, en plena estética de la segunda oleada de novísimos, la de los neorrománticos manieristas capitaneados por Antonio Colinas y la del rictus decadente defendida por Luis Antonio de Villena. «En los espejos de los astros» es un título que bien podría haber elegido el primero; y en cuanto al segundo, suyos parecen estos versos:

Con un cierto cansancio lo narraba:
cómo decirte que en los lances de amor,
nocturnos, y acosados por astros,
se añadió muchas veces una emoción distinta
y mucho más intensa: sombras importunas
de algunos delincuentes con navajas³⁰

Brines se adscribe así, cabe decir que con toda deliberación, a un movimiento estético de resacralización del lenguaje poético que nada tiene que ver con el empeño de Valente, sino que prolonga la tradición de la poesía «como debe ser», llena de convenciones simbólicas y de tópicos formales.

Y es que, en realidad, al hablar de desacralización a propósito de la obra de Gil de Biedma, estamos utilizando un término sólo aproximado. Deberíamos más bien referirnos a la poesía que se busca a sí misma no en la correspondencia con magisterios y preceptivas —todos respetables y aprovechables—, ni siquiera en la personalidad del autor —materia prima imprescindible—, sino en las necesidades críticas que la cultura de un tiempo determinado siembra en la sensibilidad de un escritor.

Esa es la razón por la que nos parece vigente y no definitiva la obra de Gil de Biedma y por la que el último libro de Brines nos parece aspirar a una estética definitivamente consagrada que, sin embargo, no puede convencer más que a la lectura menos exigente (o, si se quiere, a la más fácilmente bienintencionada).

Y esa es una forma de mirar a este grupo que puede arrojar cierta luz sobre las razones de su creciente heterogeneidad*.

* Este artículo es el quinto de la serie titulada *El fin de un siglo de poesía*. Las anteriores aparecieron en los números 481, 484, 492 y 496 de Cuadernos Hispanoamericanos.

Pedro Provencio