



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**LA INTERTEXTUALIDAD COMO CONFIGURADORA  
DEL TONO EN LA POÉTICA DE  
JAIME GIL DE BIEDMA**

**T E S I S**

QUE PRESENTA  
**LETICIA CUEVAS LEÓN**

PARA LA OBTENCIÓN DEL GRADO DE  
**DOCTORA EN LETRAS**

TUTORA  
**DRA. SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES**

COMITÉ TUTORAL  
**DRA. TATIANA BUBNOVA GULAYA**  
**DRA. ADRIANA DE TERESA OCHOA**



AGOSTO DE 2011



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



**LETICIA CUEVAS LEÓN**

**LA INTERTEXTUALIDAD COMO CONFIGURADORA  
DEL TONO EN LA POÉTICA DE  
JAIME GIL DE BIEDMA**



# ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	3
<b>1. Jaime Gil de Biedma y el dialogismo</b> .....	15
1.1. El monólogo dramático y sus rasgos característicos.....	16
1.1.2. Efecto de distanciamiento.....	20
1.1.3. La voz y sus valores simbólicos de la realidad.....	26
1.1.4 <i>Las Personas del Verbo</i> : entre lo dialógico y lo polifónico.....	31
1.2. Dialogía: diálogo potencial entre textos.....	47
1.2.1. Dialogía y discurso lírico.....	55
1.2.2. Dialogía: interacción entre el lector y el texto.....	64
1.3. Dialogismo y tradición.....	69
<b>2. Intertextualidad: espacio de lo múltiple</b> .....	80
2.1. La intertextualidad como juego semiótico.....	85
2.2. <i>Las Personas del Verbo</i> y sus tipos de relaciones textuales.....	88
2.2.1. Intertextualidad: del préstamo a la re-creación.....	90
2.2.2. Paratextualidad: un entorno extratextual.....	98
2.2.3. Metatextualidad: valoración del quehacer artístico.....	122
2.2.4. Hipertextualidad: entre evocaciones y resonancias.....	128
2.2.5. Architextualidad: más allá del género.....	138
<b>3. Monólogo dramático: entre el tono y la intertextualidad</b> .....	143
3.1. Tono: el diálogo del monólogo.....	145
3.2. Monólogo dramático: tono y actitud.....	148
3.3. << <i>De senectute</i> >>: identidad y alteridad.....	152
3.3.1. Dramatización de la voz: tono y canto.....	166
3.4. Intertextualidad y actitud romántica en la poética de Gil de Biedma.....	175
3.4.1. La intertextualidad como indicador tonal.....	188

<b>4. Intertextualidad: configuradora del tono irónico en la poética de Jaime Gil de Biedma.....</b>	<b>193</b>
4.1. El tono: expresión sensorial.....	194
4.2. Tono y correlato objetivo.....	202
4.3. Jaime Gil de Biedma y su tónica irónica.....	213
4.3.1. Tono irónico e intertextualidad. A propósito de <<Años triunfales>>.....	230
4.4. Ironía y polifonía: emancipación de la voz.....	258
<b>Conclusión.....</b>	<b>264</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>275</b>

# INTRODUCCIÓN

La guerra civil española y, de manera especial, las dos primeras décadas de la posguerra nos ofrecen un universo incierto, ambiguo y contradictorio, un espacio donde el arte y, en particular, la literatura, son orilladas a cumplir funciones inusitadas, ya sea como instrumento de resistencia antifranquista, como herramienta para expresar “entre líneas” en un contexto dominado por la prohibición, como una forma de preservar la identidad, o incluso, parodiando el célebre poema de Gabriel Celaya, como “un arma cargada de futuro” en un país que carecía de él. Sin embargo, pese a la implacable censura que caracterizó las primeras décadas de una dictadura retrógrada, ésta se convirtió, muy a su pesar, en motivo para la inspiración de un discurso retórico hábil en la evasión de la misma.

En este contexto, la literatura de la posguerra, en la que destaca la poética de Jaime Gil de Biedma, echa mano de un cúmulo de recursos expresivos enfocados en la configuración de un lenguaje complejo, que comunique a través del silencio, de la sugestión y la evocación, textos de una riqueza lingüística fuera de lo ordinario, en donde el tono, la intertextualidad y la ironía son recursos que adquieren jerarquía de lenguaje, en el amplio sentido del término, por su inconmensurable capacidad expresiva, evasiva, reflexiva y crítica.



La presente investigación ha surgido de nuestro interés por las capacidades significativas que hay detrás de la justa configuración del tono, aspecto imprescindible en la perspectiva poética de Jaime Gil de Biedma. En términos generales, el tono, en cuanto matiz semántico vinculado a la intención, está presente casi en cualquier forma expresiva, y específicamente es la esencia del discurso oral, dialogado. Sin embargo, su carácter de imprescindible no facilita la objetivación del término, ya que pese a su necesaria presencia en nuestras cotidianas declaraciones expresivas, sean artísticas o no, el tono es una manifestación sensorial dotada de una carga semántica, afectiva, emocional, etc., que en muchos casos sobrepasa sus propios límites emotivos. De hecho, en algún momento Gabriel Ferraté, poeta muy afín a la obra de Gil de Biedma, afirmó que: “uno de los motivos que nos hacen escribir poesías es el deseo de ver hasta dónde podemos levantar la energía emotiva de nuestro lenguaje”. (En Julià, 2004, 115)

Es claro que bajo la perspectiva de un poeta tan lúcido y lleno de experiencias como lo era Jaime Gil de Biedma, la emotividad latente en el tono no puede limitarse ante lo absolutamente sensorial. En la poesía contemporánea, y bajo las peculiares circunstancias del contexto histórico de la España del medio siglo, en donde el lenguaje fue manipulado con una escandalosa mezquindad, pues en manos de cualquier dictadura, el lenguaje es objeto de control y vigilancia, y lo más preocupante es que el

lenguaje oficial termina por contaminar el idioma de todos. La función primordial del tono será dar una justa dimensión a las cosas, expresar lo que las palabras no alcanzan a decir, defenderse un poco de esa retórica llena de falacias, digamos que a eso se refiere la “justeza del tono”, y para lograr dar con dicha justeza tonal es necesario matizar las vivencias humanas reales, pues bajo las condiciones impuestas en una dictadura, la literatura tiene que ver con la realidad, con la experiencia común.

Es precisamente en este punto donde el tono irónico, en cuanto distanciamiento crítico, se erigirá como el más significativo en la poética del catalán, especialmente porque sirve de freno a las exaltaciones sentimentales, digamos que las regula y, al hacerlo, dota al discurso de un implacable carácter objetivo y crítico, sin que ello implique subestimar la parte emotiva, pues, por lo menos en la poética de nuestro autor, el tono irónico resulta del equilibrio entre lo subjetivo y lo objetivo. Esto significa que se ironiza para hacer que el desaliento, actitud frecuente en el ambiente de la posguerra y en el hombre moderno, sea comprensible; esto no equivale a que las circunstancias trágicas dejen de afligirnos. Como parte de nuestras propuestas analíticas, valoramos que en la poética de Gil de Biedma la ironía sea una estrategia expresiva que posibilite al lector a no someter su análisis a los excesos interpretativos, es necesario tener en cuenta esto para conseguir una perspectiva más objetiva de los hechos, y más aún, para crear un antídoto contra la ingenuidad, pues en la ironía se

esconde la afirmación y la duda. La ironía tiene sus dificultades perceptivas, pues depende, en gran medida, de la habilidad del receptor, no perdamos de vista que la ironía es el tropo de la ambigüedad argumentativa, otorga sorpresa al texto y nos enseña que las cosas, a pesar de que estén tan mal dadas, también podrían ser de otra manera.

En su origen, la ironía implica siempre un doble sentido, presentado a través de un plano explícito o literal y otro implícito o derivado, dicho esto, la ironía tiene un carácter tendencioso que entraña siempre una oposición. Es posible ver en la ironía el eco de un pensamiento que el emisor quiere resaltar, en este sentido hay una actitud o perspectiva propia respecto a dicho eco. A través del tono irónico se posibilita la personalización de la anécdota, de moderar las efusiones emotivas y cualquier juicio moral tajante que pudiera desprenderse de la experiencia poética. La ironía regula los excesos ideológicos y sentimentales, extremos habituales en la retórica franquista que había que adecentar de alguna forma.

Comúnmente las exaltaciones emotivas se amortiguan con el desengaño, de ahí que éstas necesiten de la contraposición tonal; en una palabra, ayuda a la regulación de tonos expresivos. La imprescindible ambigüedad de la ironía nos exige aceptar una interpretación específica para enseguida anularla como realidad, en eso consiste la esencia del desengaño. Lo interesante del tono irónico es que se nos manifiesta como un efecto que resulta de al menos dos actitudes o perspectivas

contrastadas, por lo que no podemos considerarlo como un matiz aislado y autónomo, que se manifieste en sí mismo, consideramos que es “algo” que se genera a partir de tensiones discursivas, y a través de múltiples recursos expresivos.

Lo relevante de esta perspectiva es que consideramos que lo que se enuncia a través de la ironía es circunstancial y que sólo puede ser cuestionado en los límites de su propia expresión. Estimamos que en el caso de la poética de Gil de Biedma, la ironía actúa como estrategia objetivadora de la experiencia, o lo que es lo mismo, hacerla comprensible en sus justas dimensiones, aunque, como se verá, en realidad ésta puede cubrir diversas funciones dentro del texto, por su complejidad y versatilidad. La razón de ser de la ironía dentro del poema es el deseo de resolver el conflicto entre pensamiento y emoción, así como alternar y equilibrar la idea y el sentimiento provocados por la situación recreada en el texto, en este sentido, la idea emana de la emoción.

Ahora bien, analizar el tono desde la palabra escrita complica mucho más nuestras reflexiones, pues como ya hemos señalado, todo apunta a que estamos ante los dominios de la palabra hablada, pues ésta, de manera natural está acompañada de la gesticulación, de la actitud verbal y de las inflexiones de la voz, por lo que gran parte de lo que decimos en una conversación depende del tono. Sin embargo, en el texto escrito, es necesario que existan recursos estratégicos como elementos

tipográficos, signos, pluralidad y heterogeneidad de discursos, contraste entre texto y contexto, etc., que ayuden, en menor o mayor grado, a la configuración de efectos tonales y de matices.

De hecho la poesía de la experiencia, - tendencia poética que se apoya en la exploración de las vivencias cotidianas, e intenta rescatar el potencial estético y reflexivo que hay en la experiencia común-, sea el subgénero lírico al que se ajusta parte importante de la obra de Gil de Biedma. Esto explica que recurra con mucha frecuencia al tono íntimo y conversacional, lo que justifica su marcada predilección hacia los tonos coloquiales y la búsqueda en la naturalidad del discurso. A eso se referían Gabriel Ferraté y Jaime Gil de Biedma cuando el primero afirmaba que ambos luchaban por que sus textos tuvieran “el mismo sentido que una carta comercial”, es decir, que en su poesía hubiera una constante búsqueda de la naturalidad de la palabra oral a través de la escritura. Sin duda alguna, un trabajo bastante complejo, pero tratándose de un artista como Jaime Gil de Biedma, este artesanal ejercicio con las palabras arroja resultados verdaderamente sorprendentes.

Estas reflexiones nos han servido de hilo conductor, para establecer algunos criterios a considerar en la efectiva configuración del tono en la poesía de Jaime Gil de Biedma, centrando nuestra atención en el tono irónico, que, como ya ha sido aclarado, necesita de otros tonos para su mayor efectividad expresiva, pues fundamentalmente se apoya en el

contraste, por lo que no puede manifestarse de manera aislada. Esta es una clara evidencia de que nadie es capaz de poseer la totalidad de su propio significado, es necesaria la diferencia, la comparación, para poder aspirar a él. Será importante observar que existen significativos vínculos entre la idea bajtiniana de dialogía, la funcionalidad de la intertextualidad, del tono y de la ironía, lazos que incrementa las capacidades expresivas de la voz lírica, el verdadero objeto y sujeto del discurso en la poética del poeta español, con su respectiva gestualidad o actitud verbal implícita en los matices de la misma.

La totalidad de la obra poética de Jaime Gil de Biedma está compilada en ***Las Personas del Verbo***. El título, en sí mismo, nos ha hecho pensar en la trascendencia significativa de la voz, con sus tácitas tonalidades, el diálogo y, por tanto, la alternancia de voces, propias y ajenas, literarias o no. En este sentido la intertextualidad aporta perspectivas y actitudes verbales ya existentes, voces que armonizan o desentonan con la del poeta, como referencia y marco de comprensión al nuevo texto, recreando una suerte de diálogo interior y exterior, de preguntas y respuestas que conducirán al lector en la búsqueda de un nuevo significado.

Lo antes expuesto nos ha llevado a considerar la poética del catalán como una madeja polifónica, pensando en que la voz poética de Jaime Gil de Biedma se fragmenta en varias voces que se suceden y se

contraponen, en esta suerte de collage verbal también se filtran referencias a otros textos, o si se prefiere, a otras voces. Tomando esto como punto de referencia consideramos que sí es posible hablar de una multiplicidad de voces, de una polifonía que da dinamismo al poema, lo que Bajtín ha llamado, de alguna forma, la “fuerza dialógica”, pues esta fragmentación de la voz revoca los significados fijos. Esta estrategia polifónica es un truco que permite al artista transmitir la voz poética a través de filtros o máscaras que encubren la subjetividad del poeta, con esta forma de renovación del lenguaje, se gana mucho en expresividad.

Ahora bien, este carácter polifónico necesariamente conlleva cierta actitud dialógica; de ahí que nuestro trabajo inicie con el planteamiento de un vínculo significativo entre la poética de Jaime Gil de Biedma y la dialogía; un lazo, si se quiere, un tanto arriesgado, principalmente, por la necesaria alusión a la teoría crítica de M. Bajtín, que, en lo referente a lo dialógico y a lo polifónico, pone serias restricciones al género lírico.

Nos aventuramos a escudriñar dicha asociación teniendo en mente, no sólo el título que amalgama la totalidad de la obra poética del artista catalán, que ya en sí mismo es lo suficientemente sugerente al respecto, sino también en las peculiaridades del monólogo dramático, modalidad poética de la poesía de la experiencia, técnica que consiste en la elección de un personaje tomado de la cultura o de la historia que asume y transmite en primera persona las emociones que el autor real desea

expresar. Con ello, el texto consigue alejarse del impudor del yo romántico, objetivar las emociones y, al mismo tiempo, crear sorprendentes connotaciones textuales. (Cfr. Pérez Parejo, 2007)

El monólogo dramático es una forma poética fuertemente dependiente de la tradición literaria y de la configuración del tono, es decir, de la gestualidad verbal, que sólo adquiere sentido si existe de antemano una actitud dialógica, pues la expresividad del tono sólo adquiere relevancia cuando hay un receptor que la interprete, en este sentido es importante que, el poeta matice la voz considerando la presencia de su potencial lector, pues el efecto que produce en éste, en el fondo, siempre es una respuesta personal ante lo que se dice, es lo que determina el tipo de contacto entre la voz lírica y el lector. De hecho, bajo estas condiciones, este último accede al sentido del texto a través del tono.

Es importante aclarar que la tradición literaria, como rasgo característico del monólogo dramático, en cuanto modelos literarios a los que se recurre, no se refiere al simple plagio de lo ya dicho, en esta forma poética ni se crea, ni se imita, se manipulan hechos existentes generando nuevos significados. Esto quiere decir que la innovación siempre se da a partir de patrones existentes, y en esta dirección encaminaremos nuestro análisis de la intertextualidad en *Las Personas del Verbo*.



Nos encontramos ante una modalidad poética muy compleja, pues en el monólogo dramático hay una peculiar forma de significar, en éste se da voz a un hablante, a un personaje que se hace a través de su modo de expresión; esto significa que la voz no es un simple vehículo que expone palabras y sus significados. Éstas matizan la voz de acuerdo con determinada intencionalidad expresiva, al efecto que se quiere producir, y esto a su vez depende de la configuración tonal.

Por la amplitud significativa de sus recursos expresivos, el monólogo dramático es una modalidad para aprender a leer entre líneas, pues el poder provocador de la voz humana produce gran interés: a través de ella se expresan tácitamente pensamientos, ideas, emociones o significados más allá de lo explícito, la obscura y significativa intención del hablante la deducimos progresivamente hasta obtener el efecto final, es decir, lo que como receptores logramos visualizar a través de la anécdota poética, los matices de la situación, la sensaciones o los sentimientos con los que finalmente nos quedamos, este género equivaldría a una investigación poética a través de la voz.

Asumiendo que el monólogo dramático se sustenta en los potenciales expresivos de la voz, es decir en sus manifestaciones tonales, debido a que en este subgénero, en palabras del mismo Gil de Biedma, el poema es, antes que nada, algo dicho por alguien en determinada situación y en cierto momento, de esta forma el monólogo dramático

exige la implicación del lector a través de experiencias comunes, en este sentido reparamos en la existencia de una relación comunicativa entre el sujeto lírico y el lector. Esta forma de contacto dialógico, en el plano del texto escrito, es preservada por el tono, esencialmente apropiado a la anécdota planteada, es decir, el “el tono justo”, el tono idóneo, que para serlo, ha de ser creíble y comunicable. La poesía de la experiencia precisa de los matices verbales, de la ambigüedad, pues su función no es comunicar verdades, sino experiencias, lo relevante es lo que se descubre en éstas.

Supuesto esto, intentamos demostrar que la dialogía se respalda en la necesaria y justa configuración del tono, pero considerando que estamos ante los dominios del texto escrito, y bajo la perspectiva poética de Jaime Gil de Biedma, la intertextualidad se nos presenta como el recurso más viable, aunque no el único, en la matización crítica y emotiva del mismo; de hecho, en este caso, consideramos a la intertextualidad como un indicador tonal, pues ésta posibilita el diálogo y el contraste a través de las diversas formas de relaciones textuales, que al ser deliberadamente seleccionadas por el poeta presentan ya intenciones sesgadas que hay que desentrañar. Por tal razón proponemos que en la poesía de Gil de Biedma la intertextualidad es un necesario rasgo dialógico e irónico, gracias a un constante cruce de discursos encaminados a suscitar intenciones y efectos poéticos, el lugar donde hay

que rastrear la razón de ser de sus poemas. La ironía es un recurso que ofrece múltiples posibilidades expresivas: ambigüedad, inclusión de otras voces, desautomatización de frases hechas, alusiones literarias, guiños y complicidades compartidas con el lector.

Esto significa que algo tan abstracto como el tono se explica en términos de relaciones, en diversos niveles, aunque bien es cierto que esta trenza discursiva es esencial en la creación de todo texto complejo, abierto al diálogo, a la interpretación; lo que implica que, en lo referente a la obra de Jaime Gil de Biedma, el tono, y muy en especial el tono irónico y el discurso intertextual hacen del texto un generador de sentido, en el que no caben significados asentados *a priori*, pues las cosas relevantes de la vida no pueden explicarse de una sola forma.

## JAIME GIL DE BIEDMA Y EL DIALOGISMO

*Para mí la poesía es un diálogo con la vida cotidiana. O, como dice Luis García Montero, una exploración que busca el idioma oculto de las cosas. Una mirada al exterior, que después se interioriza para darle forma.*

Servando Cano

Antes de iniciar este intrincado camino en busca de un juicio que nos permita establecer la correspondencia que existe entre el tono irónico y la intertextualidad, creemos pertinente hacer un recorrido, si se quiere de manera general, por ciertas características distintivas de la poética de Jaime Gil de Biedma, en cuanto ejemplo destacado de la poesía de la experiencia, o si se prefiere del monólogo dramático, a través de algunos aspectos de la perspectiva bajtiniana, centrando nuestra atención en el dialogismo, como una idea que se involucra directa o indirectamente en la configuración del tono y el discurso intertextual, rasgos de identidad en la obra del poeta español.

## 1.1. El monólogo dramático y sus rasgos característicos

Con el fin de intentar establecer vínculos significativos que nos ayuden a aclarar términos tan escurridizos como tono, ironía e intertextualidad, consideramos que es importante reconocer las características más representativas de la poesía de la experiencia, y en especial del monólogo dramático, su modalidad más destacada y a la que se acopla gran parte de la poesía de Jaime Gil de Biedma.

Iniciaremos por decir que la poesía de la experiencia es una tendencia poética que se apoya en la exploración de las vivencias cotidianas e intenta rescatar el potencial estético y reflexivo que hay en la experiencia común. Esto es lo que justifica su marcada tendencia hacia los tonos coloquiales y la búsqueda en la naturalidad del discurso. Nos encontramos ante un subgénero lírico consolidado principalmente por el romanticismo inglés, aunque en el español también hay ejemplos destacados, sobre todo en la figura de José de Espronceda, una de las influencias literarias de mayor implicación en la genealogía de *Las Personas del Verbo*:

[...] hemos pasado a una poesía en la que el poema es, antes que nada, algo dicho por alguien en una determinada situación y en un cierto momento. Quién lo dice, a quién, dónde y cuándo y por qué, son ahora algo más que simples precisiones añadidas para dar a la representación literaria de los afectos humanos un viso de realidad: son los factores determinantes del poema, en su fondo y en su forma, de manera que tenemos ante nosotros una de las modalidades típicas de la lírica moderna, el monólogo dramático, según

denominación de Robert Langbaum. El mérito mayor de Espronceda consiste en haber comprendido en seguida que el romanticismo, antes que una moda, representaba un cambio fundamental en la concepción del poema. (Gil de Biedma, 1980: 10)

Ahora bien, en sus raíces la poesía de la experiencia establece un fuerte vínculo con el discurso intertextual, pues no se trata simplemente de una poesía que toma como punto de referencia la cotidianidad. Efectivamente, esta forma poética vuelve la mirada a las emociones y situaciones ordinarias, pero con el fin de reflexionar sobre temas clásicos, como el paso del tiempo, el amor, la amistad, etc., de ahí que las referencias sean uno de sus rasgos más notables. Esta es una de las razones por las que con mucha frecuencia, a través de la poesía de la experiencia, el artista recurre no sólo a temáticas tradicionales, sino también a métricas y estilos consolidados, apelando a la atención del lector poniendo ante sus ojos situaciones habituales, que en muchos casos lo involucran, sobre todo en las respuestas críticas y emocionales, es decir en la actitud o perspectiva de los hechos.

La ironía, o mejor dicho, el tono irónico es otro aspecto a considerar con gran atención en la dinámica de la poesía de la experiencia, pues más allá del humor que éste puede generar, la ironía propone una visión crítica y abarcadora de los hechos<sup>1</sup>. Consideremos que la poesía de la

---

<sup>1</sup> En términos generales, la ironía se entiende como la yuxtaposición de perspectivas opuestas en un enunciado. Este encaramiento de perspectivas, de acuerdo a la intención del ironista, puede cumplir con amplias funciones, retóricamente puede enfatizar ideas, a través del juego verbal puede conseguir efectos humorísticos, puede buscar la evasión con miras a ser descubierto el mensaje indirecto, en ocasiones puede

experiencia, busca, entre otras cosas, crear un espacio común en el que el sujeto reflexione sobre el lugar que ocupa en el mundo y de esta forma cuenta con elementos para la recuperación de su capacidad crítica, prácticamente nulificada en una era dominada por el fanatismo e ideologías despóticas<sup>2</sup>:

[...] aunque los románticos se proponían hacer de su obra, lo mismo que los poetas posteriores, la expresión de una experiencia individual, y aunque esa experiencia –que en última instancia no es otra que la de vivir en una sociedad que nosotros llamamos industrial y ellos llamaban prosaica- sustancialmente no haya variado, sí que han variado el valor y la significación que el poeta le atribuye y, en consecuencia, la manera de formularla, la encarnación de la experiencia y de la conciencia de la Humanidad, y, si son progresistas, como lo era nuestro poeta, de la Humanidad en marcha, es decir: de la sociedad. <<La poesía es la expresión del estado moral de la sociedad>>, según afirmaba Espronceda en una de sus lecciones en El Liceo. El grito romántico, la famosa sinceridad romántica tiene un carácter <<público>> [...] (*Ibid*, 9)

Por su parte, el monólogo dramático es una forma incluida en la llamada poesía de la experiencia, Robert Browning y Alfred Tennyson fueron pioneros en su creación. La lírica española del siglo XX incursiona en este género dominado por los postrománticos ingleses a través de la obra de Luis Cernuda, otra de las grandes aportaciones a la concepción

---

verse como un recurso desmitificador, oponiéndose a los convencionalismos, también puede tener matices satíricos e incluso corrosivos.

<sup>2</sup> Definir la ironía nunca ha sido una tarea fácil, ya que puede conceptualizarse desde una diversidad de aproximaciones, como por ejemplo desde la teoría de los actos de habla, la lingüística de la enunciación, el estructuralismo, la crítica dialógica, la semántica, la pragmática, la retórica, la semiótica, la estética o la estética de la recepción, sólo por mencionar algunas corrientes. Como veremos en capítulos posteriores, el uso de la ironía en la poética de Gil de Biedma no se reduce a una sola función y este vasto recurso, bajo el contexto de la posguerra, en ocasiones se acerca también a la llamada **ironía romántica**, vista como el resultado de la perspectiva desde la cual es necesario reconciliar un mundo imaginario deseable con el decepcionante mundo grotescamente inferior de la existencia material, para lo que se precisa del distanciamiento crítico y de la autoreflexividad.

poética de Jaime Gil de Biedma. Este subgénero lírico mantiene lazos muy estrechos con la tradición literaria, con el discurso intertextual, pues está inspirado en los monólogos del teatro clásico griego, y de manera especial en los emblemáticos monólogos de Shakespeare. Fundamentalmente, la mecánica de dicha estructura poética consiste en asumir la personalidad de algún personaje histórico o literario con el cual se identifica el autor, dándole voz a través del uso de la primera persona del verbo, enmascarando la identidad de su voz poética.

De este modo, uno de los objetivos del monólogo dramático será construir una “fuente” de diálogo que efectúa en primera instancia el sujeto consigo mismo o con otro ser inanimado, como por ejemplo, la imagen de un doble, con el fin de proyectar sus emociones y reflexiones fuera de sí. El autor se apoya en la voz de otro o de otros, gracias a la estrategia del correlato objetivo<sup>3</sup>, con el fin de “sugerir”, a través del tono, la intención del discurso poético:

Biedma concede una gran importancia a la imitación literaria como procedimiento poético: para él, la creación poética consiste en establecer una negociación intertextual con modelos literarios anteriores (hipotextos), que sirven de referencia y de marco de comprensión. La poesía clásica grecolatina es uno de estos marcos más significativos. [...] El poeta comparte con la cultura clásica ciertos rasgos actitudinales, como el subjetivismo (presente, por ejemplo, en la elegía amorosa latina), la importancia concedida al erotismo y, sobre todo, su declarada opción homosexual (en ocasiones, según los cánones de la pederastia griega). (Laguna, 2003: 4)

---

<sup>3</sup> Para T. S. Eliot el único medio de expresar una emoción consiste en el hallazgo de un correlato objetivo, esto es, de un juego de objetos, una situación o una secuencia de acontecimientos que constituyen la fórmula de esa particular emoción, de tal modo que cuando los hechos externos, que deben terminar en una experiencia sensible, son dados, la emoción es inmediatamente evocada. Este aspecto importantísimo en la configuración del tono lo veremos con más detalle en el capítulo 4.



Gracias a esta técnica, el artista logra el distanciamiento expresivo, lo que le permite objetivar sus emociones y crear asombrosas connotaciones textuales, y el efecto que se consigue a través del tono adquiere un papel protagónico.

### 1.1.2 Efecto de distanciamiento

El **distanciamiento**, es decir, ese alejamiento psíquico que nos permite adoptar cierta actitud cognoscitiva y/o crítica, y la **otredad o alteridad**, en cuanto la búsqueda deliberada de ser otro, son algunos de los aspectos más subrayados por los críticos de la obra de Jaime Gil de Biedma<sup>4</sup>. Esto es una consecuencia de que el monólogo dramático precisa de una premeditada distancia entre la voz lírica y la voz del autor, con lo que se busca explorar, de una manera más objetiva y reflexiva, las vivencias cotidianas, y transformarlas de este modo en experiencias poéticas. Sin esta estrategia no hay posibilidad de encubrimiento, y en consecuencia, lo sugestivo, que hay detrás de las intenciones calladas en cada tono, tampoco sería factible. La voz lírica se fragmenta en diversas voces o resonancias, se enmascara, para, entre otras cosas, marcar una distancia objetiva entre la experiencia, que sirve de anécdota, y la perspectiva de la misma.

---

<sup>4</sup> Antonia Cabanilles, Dionisio Cañas, Jennifer Duprey, Shirley Mangini o Jordi Larios, sólo por mencionar a algunos.

En la estructura del monólogo dramático, el recurso intertextual configura el distanciamiento o el carácter de alteridad gracias a la ficción de la máscara lírica, que se manifiesta a través del acompañamiento de personas y caretas derivadas de las distintas facetas de la voz poética, en muchos casos, inspiradas en voces consagradas por la tradición literaria. Estos elementos simultáneamente muestran y ocultan los rasgos de identidad de la voz protagonista de *Las Personas del Verbo*.

La trascendencia del "distanciamiento" en la poética de Jaime Gil de Biedma nos abre una brecha importante para aproximarnos al estudio de su obra, a través de algunas ideas latentes en la crítica literaria del teórico ruso Mijaíl M. Bajtín. De inicio, podríamos identificar en *Las **Personas del Verbo*** una especie de **polifonía** interna, sustantivo que bien podría estar anunciando la presencia de pluralidad de voces, propias y/o ajenas en el poemario. Es claro que el título del libro está insinuando el carácter polifónico del mismo, lo que implica una actitud dialógica hacia el sujeto mismo, estrategia discursiva que le sirve a éste para acceder a la revelación del ser interior.

Originalmente, la polifonía es un término que ha sido empleado en el análisis de la narrativa para: "designar el fenómeno que se produce cuando el hablante, junto con su propia contribución, hace oír también una voz que no es la suya, sino la de otro interlocutor." (Escandel, 1990: 367)

Pero sin duda esto mismo puede aplicarse a la poesía, y en particular a la obra de Gil de Biedma.

En la poética de Gil de Biedma, esta representación del otro, a través de la propia persona, es posible gracias al desdoblamiento o alteridad y a la multiplicidad de perspectivas y actitudes, que pueden coexistir a través de un solo sujeto lírico gracias a la fragmentariedad de su voz. Es comprensible que en esta forma poética se finge un diálogo con el fin de exponer distintas ideas. Esta estrategia es el pretexto ideal para dejar en el aire asuntos relevantes para el emisor, otorgando al interlocutor la iniciativa de generarles un sentido, de manifestarlos de una forma más evidente sin necesidad de que quien emite el discurso se comprometa más de la cuenta al exponerlos directamente. Temas como la homosexualidad, críticas políticas y religiosas pueden exhibirse eludiendo el peligro, utilizando como pretexto el artificio de otras voces preexistentes y, en muchos casos, ajenas. La verdad finalmente será dicha, y es ahí donde la complicidad, el tono dialógico e íntimo, que el autor establece con el lector, demuestra sus alcances semánticos.

El distanciamiento también cobra relevancia en la poética del catalán por estar relacionado con el conflicto de **identidad**, incluso, podríamos afirmar que *Las Personas del Verbo* encuentra sus límites, y su destino final, en el proceso de invención de la identidad, es decir, cuando el sujeto lírico es una réplica de su propio creador. En <<Contra Jaime Gil

de Biedma>> y <<Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma>>, el poeta elimina la voz homónima para crear una nueva, una voz que, aunque no es reflejo de la de su autor en el instante de la escritura, es el punto de partida para la creación de una nueva identidad, con lo que al poeta se le anuncia un destino muy desalentador. De ahí el sentido de la decadente imagen de sí mismo que ofrecen los *Poemas póstumos*, que como bien sugiere el adjetivo del título, la voz originaria ha desaparecido y se ha transformado en otra que pueda reflejar una nueva realidad, la expresión del fracaso ante el paso del tiempo :

[...]  
Envejecer tiene su gracia.  
Es igual que de joven  
aprender a bailar, plegarse a un ritmo  
más insistente que nuestra inexperiencia.  
Y procura también cierto instintivo  
placer curioso,  
una segunda naturaleza.

<<Arte de ser maduro>>

[...]  
Amanece otro día en que no estaré invitado  
ni a un momento feliz. Ni a un arrepentimiento  
que, por no ser antiguo,  
*-ah, Seigneur, donnez-moi la force et le courage!*  
invite de verdad a arrepentirme  
con algún resto de sinceridad.  
ya nada temo más que mis cuidados.  
De la vida me acuerdo, pero dónde está.

<<De senectute>>

En la poesía de la experiencia el distanciamiento es condición para una visión objetiva y crítica de los hechos. Es una actitud esencial en la valoración social, en la que se busca la comprensión y la respuesta. En cada una de las personas del verbo de Gil de Biedma, la voz poética se niega, para luego afirmarse y renovarse, y de ese modo superarse a sí misma, en un profundo y conflictivo diálogo interior. Dicho distanciamiento es factible gracias a la no conclusión de la conciencia, al reconocimiento y aceptación de la mala conciencia<sup>5</sup> que permanece abierta y no solucionada.

Para Nietzsche la mala conciencia nace cuando el desahogo del hombre hacia fuera queda inhibido, es un asunto que tiene que ver con la libertad, o mejor dicho, con la falta de libertad, cuando sus instintos son contenidos, esto se traduce en una insatisfacción que se siente por no actuar de acuerdo a los propios valores morales. Justamente de ahí parte el conflicto poético que se materializa en la polifonía de perspectivas y actitudes contrapuestas, y en la tensión expresiva; juntas ponen en movimiento al poema. En este sentido, y en palabras de Antonio García Berrio, "un poema es la anagnórisis de un ser consigo mismo". De este modo, la simulación del diálogo, a través de la fragmentariedad de la voz, en actitud dialéctica, obliga al autor y al lector a distanciarse para

---

<sup>5</sup> El término lo estableció, en 1887, el filósofo alemán Friedrich Nietzsche, *schlechtes gewissen*, en su estudio *La genealogía de la moral*, más tarde, 1948, también lo emplearía formalmente el pensador francés Jean- Paul Sartre como *mauvaise conscience*.

comprender lo sobreentendido. Esta polifonía interna obliga, por lo menos en el caso de la poética de nuestro autor, a inventar una identidad ambivalente, en la que se manifieste una marcada confrontación entre distintos puntos de vista. Para Gil de Biedma:

[...] toda la teoría trinitaria del catolicismo es perfectamente válida. Tres personas y un solo Dios verdadero. Ahora bien, lo que a mí me ocurre con la teoría trinitaria es que no conozco a nadie normal que sea tan pocas personas. ¡Yo soy muchas más! Tres personas únicamente para un único Dios, a mí me parece de una escasez y de una pobreza increíbles. Sin embargo, para mí la literatura, y sobre todo la poesía, es una forma de inventar una identidad. (Gil de Biedma en Pérez Escohotado, 2002: 60)

La base del dogma trinitario nos lleva a la concepción del sujeto no como unidad sino como multiplicidad, y en el plano del poema equivale al distanciamiento emocional ante la situación poética y ante el sujeto lírico, con el fin de asimilar el texto de una manera crítica y objetiva, ya sea desde la posición del artista o del lector; si hay una identificación absoluta la parte objetiva se pierde, por eso es necesario inventar una identidad, nunca desligada de la ficción, en donde todos quedemos psíquicamente distantes, y así poder adoptar una actitud reflexiva ante los hechos, eso no implica que la parte de empatía quede nulificada del todo.

### 1.1.3 La voz y sus valores simbólicos de la realidad

Con cierta frecuencia se ha hecho hincapié en el carácter biográfico en la poesía de Gil de Biedma<sup>6</sup>, y si tomamos esto al pie de la letra, parecería contradictorio lo que hemos señalado hasta ahora, ya que no estaríamos ante un caso de distanciamiento, en el más puro sentido brechtiano<sup>7</sup>; sin embargo, el radical final que el poeta destina a su protagonista evidencia la necesaria distancia que debe existir entre la voz real y la voz lírica, la certeza de que la identidad del sujeto lírico, aunque en muchos aspectos se asemeje a la de su creador, es una identidad de ficción, inventada. Los elementos biográficos sirven al poeta, entre otras cosas, para crear situaciones verosímiles, lo que no significa que se trate de hechos que hayan acontecido en realidad tal y como son expuestos en el poema, se trata de hechos que motivan y sirven de disparadores en la reflexión poética. De lo contrario, estaríamos ante un anecdotario y no frente a un texto literario.

La verosimilitud permite, entre otras cosas, que el texto poético sea plausible, admitido, compartido por la experiencia común, que el texto sea un modo de espacio público inseparable de lo personal:

---

<sup>6</sup> Por ejemplo, Antonia Cabanilles, Tiffany Gagliardi, Enrique Gutiérrez, Carme Riera, Pere Rovira.

<sup>7</sup> Para B. Brecht, a partir de la idea de un efecto de enajenación (Verfremdungseffekt), el actor debe mostrar al personaje y no convertirse en él, debe tomar distancia frente al personaje para lo que recurre a la tercera persona, contrario a lo que proponía el ruso K. Stanislavski, una profunda identificación entre el actor frente personaje.

El sentido verosímil *simula* preocuparse por la realidad objetiva; lo que en realidad le preocupa es su relación con un discurso cuyo "aparentar-ser-una-verdad-objetiva" es reconocido, admitido, institucionalizado. Lo verosímil no conoce; no conoce más que el *sentido* que, para lo verosímil, no necesita ser verdadero para ser auténtico (Kristeva, 1981: 11)

Lo verosímil es lo **posible**, lo que parece verdadero, la simulación, que por posible es forzado a la **polisemia**, ya que puede admitir una amplia gama de interpretaciones y perspectivas; es la evidencia de que lo esencia no puede explicarse de una sola manera.

Ahora bien, en la poesía de Gil de Biedma la cotidianidad es un elemento más de su experiencia poética, de la formulación verbal de la misma. Los datos que de la vida diaria se desprenden se transfiguran en una realidad artística, en hechos de ficción que se transforman en elementos textuales. Esto es posible gracias a que la poesía de la experiencia:

[...] no consiste en escribir acerca de lo que a uno le ha ocurrido, entre otras cosas porque a nadie le ocurre un poema y nadie puede escribir de lo que le ha ocurrido.

[...] yo he empleado muchos materiales de sucesos que me habían ocurrido, pero al cabo de un año, por ejemplo, cuando eso ya está completamente ingresado en el poema, eres incapaz de distinguir, ni sabes siquiera si aquello te ha ocurrido o no. Es sencillamente material poético al que se le ha dado forma, y que no tiene ya otra realidad que la poética. Poesía de la experiencia es otra cosa: un modo de concebir el poema, es hacer que el poema sea un simulacro de la propia experiencia real. (Gil de Biedma en Pérez Escohotado, 2002: 211)

Tomemos en cuenta que en la poesía de la experiencia, la voz lírica es, antes que nada y antes que el portavoz del autor, **objeto y sujeto del discurso**. Comprendemos por qué la "voz" como tal, su desarrollo y



evolución, es el aspecto más enfático en el análisis de la poética de Jaime Gil de Biedma. La voz es la parte “viva”, la conciencia escindida del sujeto lírico, es el vehículo que comunica y da forma al simulacro de la realidad poética, en sus matices se amalgama el significado y la trascendencia crítica y emotiva de lo vivido. La voz, a través de sus posibles tonalidades, consigue una simulación más amplia, lo que deja más puertas abiertas en el difícil proceso de interpretación.

El tono nos sitúa ante la actitud o carácter verbal de la voz, posiblemente ahí se localice el principal valor significativo de ésta, la voz es plurisemántica, se le puede atribuir una inmensa escala de valores. Esa es precisamente la riqueza de la ambigüedad y la sugestión característica que dan los tonos o matices, de la gestualidad verbal.

La estructura poética de *Las Personas del Verbo* no podría entenderse sin el protagonismo de la voz, y lo trascendente de este hecho es que autor y lector estén en posibilidad de descifrar los alcances significativos de la acción y el sentido de la situación poética, a través del poder evocador del tono, del horizonte de expectativas que promueve el matiz de la voz. De esta forma, el texto está sometido a una continua reelaboración y resignificación:

[...] un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito... (Borges 2, 1990: 125)

El título bajo el que se agrupa la poesía completa de Jaime Gil de Biedma *Las Personas del Verbo* (juego de voces, de conciencias, de posiciones dialógicas del sujeto) alude a que la voz es la que muestra al sujeto, como evidencia sensible del distanciamiento y como el potencial polisémico de la misma:

[...] La voz, en efecto, es el *aparecer*; o el *comparecer* de la presencia, pues nos remite a un cuerpo como forma visible de un sujeto en el momento de constituirse como tal. La voz nos pone ante el sujeto presente –en tanto el sujeto es *éste que habla*- y sobre todo ante ese acto inaugural que lo constituye: el acto de la enunciación. Ese acto implica un desdoblamiento, una diferenciación original donde todo comienza porque la unidad da paso a la tensión que separa y reúne a los opuestos: (dicho simplificado) el yo y el tú, el sujeto y el objeto, el cuerpo y el mundo<sup>8</sup>. (Dorra, 2002:10-11)

*Las Personas del Verbo* es una evaluación poética del sujeto a través del verbo, de la voz. En la obra de Gil de Biedma, la importancia del sujeto lírico no se debe simple y llanamente a la valoración de una imagen humana concreta, el sujeto importa por lo que representa y expone su gestualidad verbal: “como una posición plena de sentido que valore la actitud del hombre hacia sí mismo y hacia la realidad circundante”. A Gil de Biedma, apoyándonos en las palabras de M. Bajtín, “no le importa qué es lo que el héroe representa para el mundo, sino, ante todo, qué es lo que representa el mundo para él y qué es lo que viene a ser para sí

---

<sup>8</sup> Esta reflexión de Raúl Dorra nos permite rescatar la esencia de la teoría lingüística de Émile Benveniste, quien percibe la existencia del sujeto en el lenguaje, en otras palabras, el hombre se construye como sujeto a través del lenguaje, mientras que la subjetividad es la capacidad del hablante de plantearse como sujeto. Para el lingüista francés la conciencia de sí no es posible más que si se experimenta por contraste, esto significa que sólo podemos constituirnos como un “yo” frente a otro que sería “tú”, para posteriormente transformarnos en tú cuando el otro tome la palabra.

mismo.”(Bajtín, 2004: 73) Desde esta perspectiva, la actitud que evidencia la voz encarna la mirada lírica sobre el mundo y sobre sí misma, todo ello orquestado y estimulado por el efecto de la autoconciencia. Es a través de ésta como se definen los rasgos, y en consecuencia, los valores simbólicos de la realidad y de la alusiva identidad del sujeto.

Si por un lado el contexto histórico y la información biográfica ayudan a la construcción de una atmósfera artística, propician la manifestación del discurso, en otras palabras, son una forma de lenguaje que conlleva ciertos significados. Por otro lado, son detonantes de la crítica y de la manifestación del conflicto de identidad, de la mala conciencia que no excluye la presencia de sentimientos encontrados y de conflictos entre experiencias e ideas. Esto nos lleva a considerar que cada uno de los elementos que conforman la estructura del texto interactúan entre sí, para ayudar a configurar el tono dialógico y confesional, tan representativos de la poética del catalán. En opinión de Bajtín:

...la palabra acerca del mundo se funde con el discurso confesional sobre sí mismo, la verdad sobre el mundo [...] es inseparable de la verdad personal. [...] los principios supremos de la visión del mundo son los mismos que los de las vivencias personales más concretas. De este modo se logra la fusión artística [...] entre la vida personal y la visión del mundo, entre la vivencia más íntima y la idea. (Bajtín, 2004: 116)

Una forma que tiene Gil de Biedma para explicar su “mala conciencia” es enmarcándola en un contexto ideológico social. De esta forma el poeta nos lleva a un interesante viaje por los orígenes de su mala

conciencia. Aquella que representa el elemento más significativo de la identidad poética del sujeto, pues es quien crea y da validez a la realidad que éste experimenta a través de la ficción literaria:

La parcela autobiográfica –o pretendidamente autobiográfica- y la parcela histórica o política tienen así plena cabida dentro del poema. Pero es que, además, se busca también la correspondencia entre la parcela pseudobiográfica del personaje poético y la experiencia personal del lector. La bipolaridad del planteamiento tiene su fundamento en la actitud y el tono, emanados de la figura que se desarrolla en el poema. (Corona Marzol, 1991:50)

La voz nos muestra la esencia del sujeto y el tono se gesta en la figura del hablante, a través de un juego de correspondencias entre lo común y lo personal, entre la experiencia de la voz lírica y la del lector. El contacto dialógico con el lector depende del grado y del tipo de relaciones que se busca a través del texto.

#### **1.1.4. Las Personas del Verbo: entre lo dialógico y lo polifónico**

En la poesía de la experiencia, el lector es un espectador en primer plano del proceso de auto-reconocimiento y autoexpresión del sujeto lírico, de su definición moral; la verdad personal dicha de propia voz es la sabiduría que se obtiene de la reconstrucción artística de la conciencia, de profundizar en las actitudes y perspectivas del sujeto. Para este efecto el poeta requiere de la tensión que se da entre lo que Robert Langbaum llama simpatía y juicio, de nuestra proyección o inclinación afectiva y

espontánea con el sujeto lírico y sus circunstancias, y de nuestro distanciamiento o juicio hacia él, en la que discernimos y tomamos una determinación ante el conflicto moral desde una postura razonable, objetiva. Esto significa que en esta modalidad poética el autor precisa de nuestra respuesta objetiva y subjetiva hacia la voz, como parte de la cinética de la obra, es decir de nuestra actitud dialógica.

La relación ambivalente entre juicio y simpatía nos pone en contacto con un importante rasgo del arte polifónico, que el lector –o el sujeto de ficción- conozca y reconozca el pensamiento y la idea del otro como objeto de representación de ideas y actitudes. Para Bajtín:

*Ser significa comunicarse [dialógicamente]. Ser significa ser para otro y a través del otro para sí mismo. El hombre no dispone de un territorio soberano sino que está, todo él y siempre, sobre la frontera, mirando al fondo de sí mismo el hombre encuentra los ojos del otro o ve con los ojos del otro. (En Zavala, 1991: 58)*

Esto significa que, bajo las condiciones impuestas por el monólogo dramático, el lector deja de ser un simple contemplador pasivo, ahora su labor interpretativa requiere desenmascarar las voces encubiertas en el texto, implica resolver ese conflicto moral que sirve de argumento a la anécdota poética. Y nos atrevemos hablar de dialogía, en este subgénero lírico que engañosamente sugiere lo contrario a través de lo monológico, porque en el monólogo dramático: "el poeta habla, como en una conversación, tanto sobre sí mismo como sobre otro o alguna otra cosa; y

dialoga, como en la vida misma, a veces con su propia persona, y otras con otra persona o cosa.” (Langbaum, 1996:120)

En *Las Personas del Verbo* se anuncia la presencia de un “yo” polifónico, que se comunica en un mundo plural de voces, del pasado y de distintos orígenes, en un universo diverso, con lo que su discurso se vuelve heterogéneo. El monólogo dramático otorga la posibilidad de entrelazar lenguajes de diversa naturaleza a través de los cuales el sujeto se vislumbra como ser único (Hijo de Dios) y como uno entre tantos (hijo de vecino), cada uno con su propia perspectiva o actitud que, sobra decir, se encuentran en conflicto. Exigencia ineludible para que se dé una relación dialógica, pues es necesaria una doble orientación del discurso, incluso, en algunos casos, la conciencia escindida es considerada como un “tercer yo”, el “ello”, que devela los alcances significativos de la introspección, y de la mala conciencia como fuente del saber moral, como evidencia de, al menos, la doble naturaleza del ser, y en palabras de Gil de Biedma, del reconocimiento de las diversas y contrapuestas dimensiones de la identidad, y por qué no, de la realidad:

[...] para San Agustín no sólo hay dos <<yo>> diferentes sino un tercero que surge, que estaría prefigurado o deseado por la operación moral e ideológica de intentar mantener la coherencia y propiedad del sujeto ideológico. Este <<tercer yo>> para San Agustín es el deseado efecto moral que cierra el vacío enunciativo; el individuo total (colectivo, para Bajtín), cuyo propósito es mantener en su sitio el circuito de las *garantías* entre sujeto y conocimiento. En la autobiografía tradicional este tercer <<yo>> garantiza el conocimiento moral

propio buscado por el sujeto que supuestamente tiene pleno dominio objetivo de lo que contempla." (Zavala, 1991: 169)<sup>9</sup>

En el proceso de invención de la identidad se busca un conocimiento más profundo y honesto del propio ser; simultáneamente implica lo que nos individualiza y lo que compartimos con los demás, por eso la identidad es ambivalente, pues nos reconocemos en lo que somos, pero también en lo que no somos.

La enunciación dialógica tiene el potencial de otorgar autonomía e independencia a la voz del otro; sin importar que la voz de ese otro sea externa o bien el resultado de la introspección del sujeto lírico, como ocurre en realidad con la otredad. Dicha condicionante nos acerca a la genealogía del fenómeno intertextual, pues el pensamiento se construye a través de la interacción con los demás, de la pluralidad de realidades:

La idea no viene en una conciencia individual y aislada de un hombre: viviendo sólo en ella, degenera y muere. La idea empieza a vivir, esto es, a formarse, desarrollarse, a encontrar y renovar su expresión verbal, a generar nuevas ideas, tan sólo al establecer relaciones dialógicas esenciales con ideas ajenas. El pensamiento humano llega a ser pensamiento verdadero, es decir una idea, sólo en condiciones de un contacto vivo con el pensamiento ajeno encarnado en la voz ajena, es decir, en la conciencia ajena expresada por la palabra. La idea se origina y vive en el punto de contacto de estas voces-conciencias. (Bajtín, 2004: 130)

En la poesía de Jaime Gil de Biedma, ese punto de contacto que se da entre las diversas voces interiores del sujeto debe estar necesariamente en pugna. Por lo general esas voces hablan de lo mismo, pero desde

---

<sup>9</sup> Esta perspectiva coincide en muchos aspectos con la estructura psíquica propuesta por Sigmund Freud, constituida por el ello, el yo y el súper yo.

perspectivas antagónicas, se trata de una estrategia intensificadora, que matiza gracias a la discrepancia, pues debido al carácter opositor de los enfoques, uno acentúa al otro. Aquí se manifiesta lo que se conoce como variación del tono, y el sentido del poema depende de ese juego de tensiones, es decir, es la impresión o impacto que causa en el ánimo del lector, es decir, el efecto poético visto como un valor simbólico del contraste, donde una voz, o una perspectiva, se entiende y adquiere valor, en función de la otra:

Fueron, posiblemente,  
los años más felices de mi vida,  
[...]  
Para empezar, la guerra  
fue conocer los páramos con viento,  
los sembrados de gleba pegajosa  
y las tardes de azul, celestes y algo pálidas,  
con los montes de nieve sonrosada a lo lejos.  
Mi amor por los inviernos mesetarios  
es una consecuencia  
de que hubiera en España casi un millón de muertos.  
[...]  
...mis ideas de la guerra cambiaron  
Después, mucho después  
De que hubiera empezado la posguerra.

<<Intento formular mi experiencia de la guerra>>

En estas estrofas es fácil reconocer en la voz lírica dos actitudes opuestas sobre la guerra civil, en primer lugar la percepción sentimental de su experiencia del conflicto, al ser poseedor de una infancia privilegiada, de ahí el tono aparentemente indiferente en la actitud del niño ante el tema del desastre bélico. Por otro lado, el poema concluye con la



perspectiva del adulto, el tono crítico de la conciencia que, finalmente comprende lo que realmente implicó y significó la contienda fratricida, por lo menos para la gran mayoría. Ambas posturas son válidas, y este enfrentamiento ideológico entre la visión del pasado y el presente es un asunto de honestidad ante las vivencias experimentadas, por la sinceridad con la que se externa la experiencia, porque no hay una exaltación emotiva desorbitada, porque la nota es acertada y no “suena” falso. Ninguna de las perspectivas presentadas en el poema es fingida, representan las dos caras de la moneda, y del choque entre ellas surge el efecto, el verdadero valor emotivo y crítico de esa experiencia en particular, lo que la hace relevante.

Para Jaime Gil de Biedma el tono se entiende como: “una peculiar tensión lingüística que define un poema a partir de tres preguntas básicas: ¿Quién habla en el poema? ¿A quién? y ¿De qué? (y tal vez, quizás), ¿dónde?” (En Giménez Frontin, 1982: 62). Podemos afirmar que la naturaleza del tono es dialógica debido a que, la “tensión” característica del mismo implica la variación y contraposición de actitudes o perspectivas diferentes, tanto de la voz lírica como del lector, pues el tono depende de las diferentes actitudes verbales que a lo largo del discurso se adoptan.

La variación del tono implica la modificación en la intencionalidad con que se expresa la voz lírica. En la poesía de Gil de Biedma, dicha variación e intencionalidad la notamos en la interacción de distintas voces

del presente y del pasado, por eso, en *Las Personas del Verbo* se establece una relación dialógica entre las diversas voces posibles de un mismo enunciador, que no es otra cosa que una voz fragmentada, enmascarada. Esto genera un nuevo orden en el sentido del discurso, vinculado al movimiento de la conciencia de la voz lírica, el encuentro de dos conciencias en el proceso de comprensión de la experiencia poética.

En la poesía de Gil de Biedma el tono, entre otras cosas, caracteriza los rasgos de una voz que contempla, y es esta circunstancia la que permite situar, "dialógicamente", al portavoz frente a alguien, de lo contrario el tono sería secundario:

Es la lluvia sobre el mar.  
En la abierta ventana,  
contemplándola, descansas  
la sien en el cristal.

Imagen de unos segundos,  
quieto en el contraluz,  
tu cuerpo distinto, aún  
de la noche desnudo.

Y te vuelves hacia mí,  
sonriéndome. Yo pienso  
en cómo ha pasado el tiempo,  
y te recuerdo así.

<<Mañana de ayer, de hoy>>

De este modo, la dialogía latente en el tono se evidencia ya sea a través de la tensión o contraposición de actitudes o perspectivas de la voz

lirica, así como en su función de punto de contacto entre la voz y el lector; por eso, en esta variedad poética el tono íntimo y conversacional adquieren carácter de tópico, se matiza porque se “habla en voz baja” a un auditorio muy reducido, donde el tono y la intención realmente tienen sentido, a diferencia de la verborrea exaltada, falsa y demagógica del orador político que dirige su labia a las masas.

Otro aspecto a considerar en el carácter dialógico del tono en la poética de Gil de Biedma es el recurso intertextual, visto, en términos generales, como un conjunto de relaciones que acercan, con diversas intenciones, un texto determinado a otros textos de distinta procedencia o naturaleza. De este modo, la intertextualidad cumple una función relevante en la configuración del efecto que produce el poema, y no sólo nos referimos a la impresión que provoca en el lector, sino también al grado de conexión que se establece con éste.

En este sentido el dialogismo del tono, amalgamado a la expresión intertextual, encuentra su referente en la polifonía bajtiniana de la novela. Esta forma discursiva es en la que se apoya el crítico ruso para contraponerla al discurso monológico, pues considera que toda frase debe volcarse hacia otra, con lo que el texto literario es visto como un espacio donde convergen voces y diálogo:

Una obra, igual que una réplica del diálogo, está orientada hacia la respuesta de otro (de otros), hacia su respuesta comprensiva, que puede adoptar formas diversas: intención educadora con respecto a los lectores, propósito de

convencimiento, comentarios críticos [...] una obra determina las posturas de respuesta de los otros dentro de otras condiciones complejas de la comunicación discursiva de una cierta esfera cultural. Una obra es eslabón en la cadena de la comunicación discursiva; como la réplica de un diálogo, la obra se relaciona con otras obras-enunciados: con aquellos a los que contestan a ella; al mismo tiempo, igual que la réplica de un diálogo, una obra está separada de otras por las fronteras absolutas del cambio de los sujetos discursivos. (Bajtín, 1992: 265)

La naturaleza de la palabra es dialógica, esta cualidad es la que nos permite acercarnos al sentido del verbo, y dicha condición se debe en gran medida a la expresión intertextual, a la necesaria e inevitable presencia del discurso ajeno, no sólo en el plano literario, en prácticamente cualquier forma de discurso posible interviene lo "ya dicho":

[...] toda palabra (enunciado, obras discursivas y literarias) que no sea la mía propia aparece como palabra ajena. Yo vivo en un mundo de enunciados ajenos. Y toda mi vida representa una orientación en este mundo, una reacción a los enunciados ajenos (se trata de una reacción infinitamente heterogénea), comenzando por su asimilación (en el proceso de dominación inicial del discurso) y terminando por la asimilación de las riquezas de la cultura humana (expresadas en la palabra o en otros materiales sígnicos). La palabra ajena plantea al hombre el problema específico de la comprensión de esta palabra (problema que no existe en relación con la palabra propia, y si existe, es un sentido muy especial. [...] Las complejas relaciones con la palabra ajena en todas las esferas de la cultura y de la praxis llenan toda la vida del hombre. (Bajtín, 1992: 365, 366)

Esto no se resume en una ordinaria repetición, de hecho, parte importante de la dialogía de la palabra, es que los enunciados que se generan con base en los ya establecidos sean irrepetibles, la dialogía es pues, una constante búsqueda de sentido exclusivo a partir de lo no privativo; de lo contrario no estaríamos en el plano de lo dialógico, sino de lo reiterativo.

Ahora bien, si como afirma Bajtín, el empleo del discurso ajeno plantea el problema de su comprensión, entonces estaríamos en otro plano de la relación dialógica de la conciencia, entre aquella que cuestiona y aquella que responde, arrostramiento implicado en la variación del tono, el encargado de dar señales del movimiento moral del que se sirve la introspección, la autoconciencia, la conformación de la propia perspectiva del mundo y sus valores, que cobran sentido cuando se afrontan con las de otro "yo":

[...] Nuestro discurso, o sea todos nuestros enunciados (incluyendo obras literarias), están llenos de palabras ajenas de diferente grado de "alteridad" o de asimilación, de diferente grado de concientización y de manifestación. Las palabras ajenas aportan su propia expresividad, su tono apreciativo que se asimila, se elabora, se reacentúa por nosotros.

Así, pues, la expresividad de las palabras no viene a ser la propiedad de la palabra misma en tanto que unidad de la lengua, y no deriva inmediatamente de los significados de las palabras; o bien representa una expresividad típica del género, o bien se trata de un eco del matiz expresivo ajeno e individual que hace a la palabra representar la totalidad del enunciado ajeno como determinada posición valorativa. (Bajtín, 1992: 279)

La expresión poética de Gil de Biedma, la de su voz dividida, polifónica<sup>10</sup>, se configura gracias a la interacción entre la intención personal de la voz y los ecos y tonos de discursos propios y ajenos, esta comunicación es lo que da forma a la posición valorativa de sujeto enunciadador. *Las Personas del Verbo* es, entre otras cosas, la invitación a presenciar un diálogo abierto, no concluido, de las voces que

---

<sup>10</sup> Para Bajtín: "la polifonía supone una pluralidad de voces equitativas en los límites de una sola obra, porque únicamente bajo esta condición resultan posibles los principios polifónicos de estructuración de la totalidad" (Bajtín, 2004: 57)

protagonizan el poemario, en donde el recurso intertextual es el espacio idóneo para el diálogo, en el que una circunstancia común es puesta a disposición de la perspectiva de las distintas voces del sujeto lírico y de las diferentes interpretaciones que el lector pueda hacer de ellas:

[...] el arte de <<hacer lo nuevo con lo viejo>> tiene la ventaja de producir objetos más complejos y más sabrosos que los productos <<hechos ex profeso>>: una función nueva se superpone y se encabalga a una estructura antigua, y la disonancia entre estos dos elementos copresentes da su sabor al conjunto. (Genette, 1989: 495)

[*En palabras de Bajtín*] De camino hacia su sentido y su expresión, pasa la palabra por el campo de las palabras y los acentos ajenos, en consonancia o en disonancia con sus distintos elementos; y en este proceso dialogizante puede llegar a modular el aspecto y el tono estilísticos. (Bajtín, 1989: 95)

En la obra polifónica, las voces que establecen el contacto dialógico no pierden su autonomía, digamos que cada una conserva su identidad propia, y en ese estado emancipado se alternan para lograr la unidad de sentido, lo que no implica una fusión de voces. Si estas se confundieran entre sí no habría contraste y en consecuencia se perdería el valor simbólico del efecto poético.

La intención primordial del monólogo dramático, es que la voz que se expresa reconozca los diferentes matices de todos sus <<YO>><sup>11</sup>. Crear tensión entre ellos, da a la obra un carácter polifónico, circunstancia que nos brinda la posibilidad de establecer un discurso polisémico, de una

---

<sup>11</sup>De acuerdo a la psicología analítica de Carl Gustav Jung, el <<Yo>> es el punto focal de la conciencia de existir, es decir, del conocimiento que el ser humano posee sobre sí mismo, sobre su existencia y su relación con el mundo. Es el portador del sentimiento permanente de identidad personal, el organizador consciente de nuestros pensamientos e intuiciones, de nuestros sentimientos y sensaciones. Percibe significados y evalúa valores, actividades que favorecen la supervivencia y permiten encontrarle un sentido a la vida.

realidad vista a través de las distintas facetas de un mismo sujeto, que se va autodefiniendo en las etapas de su evolución, reflejadas en la constante modificación de sus actitudes verbales. En la poesía de la experiencia, el artista se centra en la coexistencia e interacción de perspectivas, todo visto bajo el ángulo de un solo momento; mientras que el “yo” es una suerte de signo orientado hacia otras voces y otros enunciados en actitud francamente dialogizante, como sentenció Antonio Machado en su proverbio XXXVI:

No es el yo fundamental  
eso que busca el poeta,  
sino el tú esencial.

Por otro lado, como ya ha sido señalado, apelamos a la naturaleza polifónica de la voz, pues el portador del discurso, simplemente representa una de las tantas voces de un diálogo, en el que el “otro yo” es la presencia de la voz propia, pero restituida con una notable diferencia. Esta es una de las múltiples ideas a las que hace alusión el polisemántico título de la poesía completa de Gil de Biedma, *Las Personas del Verbo*. Tomemos también como ilustración el siguiente poema:

Ahora me pregunto si es que toda la vida  
hemos estado aquí. Pongo, ahora mismo,  
la mano ante los ojos –qué latido  
de la sangre en los párpados- y el vello  
inmenso se confunde, silencioso,  
a la mirada. Pesan las pestañas.

No sé bien de qué hablo. ¿Quiénes son,  
rostros vagos nadando como en agua pálida,  
éstos aquí sentados, con nosotros vivientes?  
La tarde nos empuja a ciertos bares  
o entre cansados hombres en pijama.

Ven. Salgamos fuera. La noche. Queda espacio  
arriba, más arriba, mucho más que las luces  
que iluminan a ráfagas tus ojos agrandados.  
Queda también silencio entre nosotros,  
silencio

y este beso igual que un largo túnel.

<<Idilio en el café>>

En este texto, por ejemplo, percibimos la relación y la actitud dialógica, por lo menos en el nivel de la conciencia escindida manifiesta a través de distintas perspectivas. Se trata de una voz fragmentada justamente por la alternancia de las voces de las tres personas del verbo. El tono conversacional inicia con la primera persona del singular “me pregunto”, posteriormente se introduce la primera del plural “hemos” en donde se establece automáticamente el contacto entre hablante e interlocutor; enseguida aparece la tercera persona del plural a través de la interrogación retórica “¿Quiénes son...?”, en un intento por comprenderse y asimilar su situación a partir de su relación no sólo con su interlocutor inmediato, sino ampliando su visión personal a través de los otros, para finalmente cerrar el “diálogo” con un imperativo dirigido, en palabras de Machado, al “tú esencial”, “ven”, reafirmando de nuevo la relación con su interlocutor, la identificación final con “su otro yo”, en el uso de la primera persona del plural “salgamos”.



Con lo expuesto creemos que es admisible reconocer algunos puntos de encuentro entre la poética de Jaime Gil de Biedma y la polifonía bajtiniana, y esto no significa que hayamos perdido de vista que el término “polifonía” lo utilizó el crítico ruso para justificar parte del funcionamiento del discurso narrativo. De manera especial le atrajo la narrativa de Dostoievski, pues en su opinión, en ésta coexisten múltiples estilos discursivos y distintas voces, cada una independiente y libre, cada una subjetiva y poseedora de una perspectiva similar a la de un personaje. Debido a esto, algunos críticos se han empeñado en reiterar que Bajtín consideraba que la poesía no puede ser polifónica por tratarse de un discurso “autoritario”, dominado por la perspectiva de una sola voz.<sup>12</sup> En muchos casos esta observación puede ser cierta, sin embargo, en la obra del poeta catalán ese único sujeto, presente en prácticamente toda su poesía, edifica su discurso a partir de la alternancia de diversas perspectivas o puntos de vista, cada uno con su voz correspondiente, con un matiz que la define y caracteriza.

La voz lírica de Gil de Biedma es una voz que se desdobra y fragmenta; y aunque pertenecientes a un mismo “hablante”, estas voces mantienen cierto grado de independencia pues enfatizan actitudes a través del tiempo, delimitan el pasado del presente, y el presente del futuro, lo objetivo de lo subjetivo, lo racional de lo emocional. Se trata de:

---

<sup>12</sup> Cfr. Tatiana Bubnova. “En defensa del autoritarismo en la poesía”. *Acta Poética*. N° 18/19, 1997-1998. UNAM. México.

“La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas...” (Bajtín, 2004: 15). Consideramos que en *Las Personas del Verbo* la polifonía está en concordancia con la potencial alteridad de la voz poética, es decir, por los cambios de matiz, por el tono dialógico, donde las perspectivas pasadas ya no son las propias, sino las de los otros *álter ego* que preceden a la voz lírica en el momento en que ésta se expresa. Dicha circunstancia hace que *Las Personas del Verbo*, más que tratarse de una compilación lírica conformada por textos aislados, sea vista como un todo, en búsqueda de la unidad de sentido:

De camino hacia su sentido y su expresión, pasa la palabra por el campo de las palabras y los acentos ajenos, en consonancia o en disonancia con sus distintos elementos; y en este proceso dialogizante puede llegar a modular el aspecto y el tono estilísticos. (Bajtín, 1989: 95)

La razón es que la poesía de la experiencia vuelve la mirada al pasado, y en esta actitud retrospectiva, el sujeto encubre un diálogo, que traduce en un juego de contrastes de propósitos y despropósitos, de lo que fue y ya no es, ni será. Dicha disparidad exige la adecuación entre la perspectiva del pasado y del presente con sus voces correspondientes:

Es la lluvia sobre el mar.  
En la abierta ventana,  
contemplándola, descansas  
la sien en el cristal.  
Imagen de unos segundos,  
quieto en el contraluz,

tu cuerpo distinto, aún  
de la noche desnudo.

Y te vuelves hacia mí,  
sonriéndome. Yo pienso  
en cómo ha pasado el tiempo,  
y te recuerdo así.

<<Mañana de ayer, de hoy>><sup>13</sup>

Esta adaptación entre el tema y la voz entra en los dominios del tono, que como bien sabemos es de naturaleza multívoca, demanda la alteridad<sup>14</sup> de la voz y su consecuente variación de matices, de lo contrario la gestualidad verbal sería nulificada, y su expresión sería fría, sin afección, sin sentido.

---

<sup>13</sup> En este poema encontramos marcadas alusiones a otro poema de Gustavo Adolfo Becker, <<Hoy como ayer, mañana como hoy>>, incluso ambos textos comparten el tono nostálgico por el pasado, el desencanto de lo que implica mirar hacia atrás y corroborar la profunda brecha que hay entre el momento del recuerdo y el momento de la escritura.

<sup>14</sup> Alteridad es el principio filosófico de "alternar" o cambiar la propia perspectiva por la del "otro", considerando y teniendo en cuenta el punto de vista, la concepción del mundo, los intereses, la ideología del otro; y no dando por supuesto que la "de uno" es la única posible. El término "alteridad" se aplica al descubrimiento que el "el" hace del "otro", lo que hace surgir una amplia gama de imágenes del otro, del "nosotros", así como visiones múltiples del "el". Tales imágenes, más allá de las diferencias, coinciden todas en ser representaciones más o menos inventadas de personas antes insospechadas, radicalmente diferentes, que viven en mundos distintos dentro del mismo universo.

## 1.2. Dialogía: diálogo potencial entre textos

En términos generales diálogo no es sinónimo de dialogía, sin embargo, hay ciertos puntos de coincidencia en el desarrollo de ambos procesos discursivos. En opinión de Bajtín la dialogía: "supone la explosión del sujeto, la pluralidad del sujeto múltiple, y la necesidad del otro: lucha entre el <<yo>> y el <<otro>> en cada manifestación interna y externa." (En Zavala, 1991: 55)

Para los griegos, el diálogo fue el método socrático para descubrir la verdad, la forma dialógica fue, y sigue siendo, el método más apto para la reflexión. Bajtín ve en la Mayéutica socrática el reconocimiento de la naturaleza dialógica de la verdad y del pensamiento humano. En este sentido, las voces coloquiales, narrativas o poéticas descubren verdades ocultas en el intercambio de voces, perspectivas y tonos, y del mismo modo, el lector encuentra su verdad por la relación dialógica que establece con los ecos verbales que conforman el texto.

Pensando en la ambivalencia de la identidad, el principio esencial de todas las cosas, en opinión de Gil de Biedma, la verdad es dialógica justamente por esa ambivalencia, y es que el reconocimiento de la naturaleza dialógica de la verdad es que ésta no excluye la presencia de lo que no es verdad, es decir, cualquier afirmación contiene tácitamente

una negación, todo es un asunto de interpretaciones, la realidad es relativa, se concibe y se expresa en función de la óptica con que se mira.

Para la generación de Jaime Gil de Biedma, cuyo contexto histórico fue el franquismo más exacerbado, escribir se convirtió en un acto trascendente que significó trasladar al papel los monólogos encendidos que expresan pensamientos peligrosos. Una forma de guardar para sí la verdad ante un mundo de mentiras, y un esfuerzo por mantener viva la razón como constancia real del conocimiento y la reflexión crítica. En estos términos, y retomando el comentario del crítico ruso, la poesía bien puede ser dialógica.

Lo dialógico de la poética de Gil de Biedma se liga de manera significativa a un marco contextual acorde con esa realidad ambivalente, constituida por una disparidad de mundos, ideologías y clases. En términos bajtinianos, podríamos decir que la España de la posguerra es un universo dialogado.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup>El período de posguerra en España distaba de ser nostálgico. Fueron tiempos de disidencia silenciosa, desde fuera y dentro del país, con la institucionalización del *franquismo* y su virulento antagonismo hacia dos sistemas sociales rivales: el comunismo y la democracia. El franquismo aspiraba unir liberalismo y fascismo, o un estado republicano y con la dictadura militar. Visto desde la posición autoritaria central del franquismo, el esfuerzo revolucionario para transformar la sociedad venía del exterior, de los exiliados españoles en Europa y, sobre todo, Latinoamérica y los Estados Unidos. Las resonancias políticas eran ambiguas. España se convirtió en una nación dividida y los experimentos modernos más innovadores de re-escritura de la modernidad –que incluía la creación de la Segunda República- fueron silenciados y censurados; Juan Ramón, los poetas de la generación del 27, Lorca –asesinado en 1936-, Machado, Manuel Azaña, los socialistas, los institucionalistas; se negó y borró toda una historia. Mientras la diáspora unía a intelectuales jóvenes y viejos en el exilio. En esa nación dividida había dos discursos culturales: el de la denuncia de los exiliados –desde tierras norteamericanas, europeas y latinoamericanas- y el de la victoriosa retórica franquista de la España imperial: una, grande y libre, que se oía en todas las retransmisiones hasta finales de los años cincuenta. Ese cisma continuó hasta bien entrados los años cincuenta; como se sabe, algunos exiliados retornaron, incluso en proporción creciente, hasta que con la amnistía después de la muerte de Franco se inició el regreso de

Desde el punto de vista literario, las circunstancias que condicionan los hechos que experimenta el sujeto forman parte de las relaciones textuales, ya que: “la palabra literaria no es un *punto* (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies textuales*, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior y actual.”

(Kristeva, 2001: 188)

Bajo la perspectiva dramática, el diálogo es sugestión, es un elemento vital del juego realidad-irrealidad; en la poética de Gil de Biedma <<El juego de hacer versos,/ que no es un juego...>>, es entre otras cosas, el juego de la sugestión, de la interacción entre las voces de la conciencia no concluida, del conflicto de identidad, de la relatividad del universo que no puede, aunque se quiera, ofrecernos referencias absolutas, es contemplar la realidad en sus contrastes, esto es una de las implicaciones esenciales del efecto verbal en el proceso dialógico, del tono:

[...] la categoría de la veridicción está constituida por la puesta en correlación de dos esquemas: el esquema parecer/no-parecer es llamado manifestación y el de ser/no-ser, inmanencia. Entre estas dos dimensiones de la existencia se cumple el <<juego de la verdad>>: inferir la existencia de la inmanencia a partir de la manifestación es estatuir sobre el ser del ser.

[...] lo <<verdadero>> está situado en el seno mismo del discurso, pues es el resultado de las operaciones de veridicción, con lo que se excluye toda relación (o toda homologación) con un referente externo. (Greimas, 1990: 434, 432)

---

escritores como Rafael Alberti y líderes políticos importantes como *La Pasionaria* y Soledad Montseny, entre tantos otros. (Zavala, 199: 250-51)

El discurso dialógico es una estrategia para crear sentido, implica la posibilidad de respuesta, de interacción y participación. Para dialogar es necesaria la participación directa de dos o más voces, de dos o más conciencias. Todo parece indicar que es este aspecto el que determina la diferencia entre diálogo y dialogismo, aunque en muchos casos estos términos se tomen de manera indistinta. Para Ma. del Carmen Bobes Naves, por ejemplo, el diálogo es propio solamente de los procesos interactivos, donde hay una participación activa del emisor y del receptor, lo que en literatura sería muy complicado de establecer, ya que aun tratándose de un lector experto, éste no tiene la posibilidad de interactuar con el autor, el narrador, o la voz lírica, sólo a nivel personal, aunque no descarta que:

[...] diálogo es un hecho del enunciado, del discurso y que puede presentarse en todos los discursos, aunque sea el producto de un proceso en el que sólo intervenga un sujeto, a pesar de que en este caso, y desde la consideración del proceso como actividad, sea imposible. (Bobes Naves, 1992: 83)

Por otro lado, para esta autora, el dialogismo tiene que ver con procesos en los que se establecen relaciones sémicas entre dos sujetos, ve en el dialogismo una propiedad de los signos de los sistemas con valor social, en donde sólo se asume una voz como tal y el lector, más que representar una voz, es el intérprete del código:

[...] el dialogismo sólo reconoce un sujeto con voz, y sobre él se proyecta la sombra del oyente modulando su discurso. La actitud pragmática de los sujetos es completamente diferente en uno y otro caso: el narrador de la novela, aunque renuncie convencionalmente a su omnisciencia, es el dueño de la palabra. El emisor de un proceso de comunicación (y como tal es también el narrador respecto al narratario, no a los personajes) es dueño de su palabra pero sometido al efecto *feedback*<sup>16</sup> del receptor. (*Ibid*: 76)

De acuerdo con lo anterior, el dialogismo determina el tipo de relación semiótica que se pretende establecer con el lector. El poeta tiene en cuenta a su receptor y la actitud de su voz lírica depende de ello. De ahí que el tono y el efecto poético sean elementos esenciales del proceso dialógico. El discurso se estructura, y estriba en el tipo de destinatario, en el “efecto *feedback*” que se pretende provocar en éste<sup>17</sup>, pues no es lo mismo dirigirse a los amigos en <<En el nombre de hoy>>, al lector en <<Pandémica y celeste>>, al padre muerto en <<Son pláticas de familia>>, así mismo en <<Contra Jaime Gil de Biedma>>, a un preso político en <<En el castillo de Luna>>, al hijo muerto de un sirviente en <<Muere Eusebio>>,

---

<sup>16</sup> Feedback: conjunto de reacciones o respuestas que manifiesta un receptor respecto a la actuación del emisor. Consiste en comunicar en forma verbal y/o no verbal a otra persona o grupo sobre su conducta y cómo ésta nos afecta. Incluye un componente perceptual (lo que yo observo en la conducta del otro) y un componente emocional (qué sentimientos provoca en mí la conducta observada). Sirve para reflejarle a los demás cuáles comportamientos pueden seguir realizando, dado los efectos positivos que causa sobre los otros, o cuáles modificar o cambiar en función del impacto negativo que ejercen.

<sup>17</sup> En opinión de Jonathan Culler: “Los deícticos son rasgos <<orientadores>> de la lengua que se relacionan con la situación en que se produce la expresión. [...] Los deícticos no nos remiten a un contexto externo, sino que nos fuerzan a construir una situación ficticia en que se produce la expresión, a dar vida a una voz y a una fuerza a las que aquélla se dirige, y eso no nos exige considerar la relación de la que podrían extraerse las características de la voz y de la fuerza y concederle un lugar central dentro del poema. Las convenciones que nos permiten abandonar una situación real del discurso para sustituirla por un modo invocativo-profético vuelven a colocar este último marco en el poema como un ejemplo de la energía de anticipación que caracteriza al espíritu que puede prever aquello que requiere. Nuestra capacidad para percibir el espíritu se debe en parte a las convenciones que sacan el poema de un circuito ordinario de la comunicación.” (Culler, 1978: 235,236)



a una mujer que se prostituye en <<A una dama muy joven, separada>>, a un amante en <<Vals de aniversario>>, etc.:

El dialogismo es, pues, la relación que el receptor establece, por el hecho de serlo, con el emisor, a partir de la idea que el mismo emisor se forma de él y que se proyecta sobre el discurso para presentarlo del modo más adecuado al ser y al entender del receptor. (Bobes Naves, 1992: 76)

Este enfoque acerca del diálogo y la dialogía dista mucho de la perspectiva bajtiniana, lo que no niega la validez de alguna de ellas. El crítico ruso nos habla de la capacidad dialógica del enunciado al estar constituido por una parte verbal y una extraverbal:

La parte verbal se compone de todos esos aspectos del enunciado (palabras, estructuras morfológicas y sintácticas, sonidos y entonación) que son reproducibles e idénticos a sí mismos en todos los casos en que se repite. La parte extraverbal corresponde a los elementos que se añaden en el tiempo de la actividad lingüística. (Cit. en Bobes Naves, 1992: 73)

En Bajtín, el dialogismo está referido a las relaciones textuales, ya sea entre los distintos niveles del texto, o bien a las relaciones que pueden establecerse entre éste y otros textos externos. En otras palabras, el dialogismo bajtiniano hace referencia a las relaciones intratextuales, contextuales e intertextuales; en esta línea, la dialogía es un aspecto esencial en la concepción de lo que actualmente se reconoce como intertextualidad<sup>18</sup>, escuetamente vista como la relación que un texto (oral

---

<sup>18</sup> M. Bajtín reflexiona sobre el carácter dialógico que tiene todo discurso; según defiende, todo emisor ha sido antes receptor de otros muchos textos, que tiene en su memoria en el momento de producir su texto, de modo que este último se basa en otros textos anteriores. Con ellos, establece un diálogo, por lo que en un

o escrito) mantiene con otros textos (orales o escritos), ya sean contemporáneos o históricos; el conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente un texto constituye un tipo especial de contexto, que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso, de este modo, la mecánica intertextual depende de la interacción de voces de distinta procedencia, o si se prefiere, en palabras de Bajtín, de “voces enmascaradas”:

El dialogismo será el término que designe el diálogo potencial que atraviesa todo texto: sólo en el seno de este espacio intertextual puede producirse el sentido. [...] el discurso citado revela cómo el texto se configura como encrucijada de escrituras, como discurso sobre el discurso, en el discurso: ninguna voz puede ser despojada de las voces que la integran; el dialogismo es la condición de toda voz. [...] las nuestras, subraya Bajtín, son siempre <<palabras ya habitadas>>; todo texto emerge y se inscribe en unas determinadas relaciones intertextuales. (Cabanilles, 1992: 47, 49)

Cabe aclarar que T. Todorov, en su *Principio dialógico*, considera que la dialogía es un concepto ambiguo, por lo que se inclina hacia el de “intertextualidad” de Julia Kristeva, pues en su opinión se trata de un término más específico. En la percepción crítica del formalista, la idea de dialogía sugiere múltiples sentidos:

[...] el término de dialogismo que Bajtín emplea para designar la relación que cada enunciado mantiene con otros, está cargado de una pluralidad de sentidos que puede resultar confusa. El término dialógico designará para Todorov un caso

---

discurso no se deja oír únicamente la voz del emisor, sino que convive una pluralidad de voces superpuestas que entablan un diálogo entre sí, de tal forma que los enunciados dependen unos de otros. Como ejemplos de esta dependencia mutua entre enunciados trae a colación fenómenos como la cita, el diálogo interior, la parodia o la ironía, que suponen que en el discurso aparezca una voz distinta de la del emisor.

especial de intertextualidad: aquél que se refiere al intercambio de réplicas entre dos interlocutores. (Gutiérrez Estupiñán, 1994: 140)

Es clara la influencia de Bajtín en el pensamiento crítico de Todorov, quien ve en la dialogía la actitud de la voz volcada hacia los otros, el principio de alteridad en donde el otro no es objeto, sino sujeto. En la perspectiva del teórico búlgaro, el principio dialógico es el modelo ideal para “hablar” con las obras del pasado, es un intento por discutir con alguien de otro siglo. La dialogía es una propiedad del discurso, del uso del lenguaje y está directamente implicada con la comunicación intertextual y/o interdiscursiva<sup>19</sup> ya que:

[...] cada historia encuentra el elemento que le permite comunicarse con otras formas de vida, de sociedad, de significaciones. Por ello, la dialogía implica una cierta metodología de la comprensión viva, de la comunicación intersubjetiva (sobre el fondo de las diferentes organizaciones sociales) y de la hermenéutica, como comprensión a través del sentido manifiesto de un discurso y un acto interpretativo que pueden liberar el contenido que duerme como potencia en todo discurso. (Zavala, 1991: 27)

De acuerdo con esto, la obra literaria sería, hasta cierto punto, una discusión ideológica. Siguiendo a Bajtín, podríamos afirmar que el discurso, sea literario o no, es un proceso de asimilación de palabras propias y ajenas, repleto de ecos de las palabras de otros, con lo que se entabla el sentido y la intención de los intercambios discursivos. La dialogía descubre

---

<sup>19</sup> Segre distingue la intertextualidad de la interdiscursividad: “Puesto que la palabra *intertextualidad* contiene *texto*, opino que ésta debe ser empleada con mayor precisión para designar las relaciones entre texto y texto (escrito, y particularmente literario). Por el contrario para las relaciones que cualquier texto, oral o escrito, mantiene con todos los enunciados (o discursos) registrados en la correspondiente cultura y ordenados ideológicamente...propondría hablar de *interdiscursividad*”. (A. Marchese y J. Forradellas, 2000: 218)

las interrelaciones ideológicas entre las voces. Para Bajtín, el principio fundamental del método dialógico consiste en “la variación del tema en muchas diversas voces, un *polivocalismo* y un *heterovocalismo* fundamental” (en *Ibid*: 79).

La dialogía no es propiamente un estilo literario, está en la naturaleza del discurso, y por qué no, de todo texto. Se trata de una continua construcción de significados, de una manera de comprender el mundo y de transformarlo. La interpretación, o reinterpretación, es un modo personal de expresar la realidad. En la poesía de Gil de Biedma esto no es una labor exclusiva del lector, ya que el poeta hace importantes descubrimientos a través de la potencialidad dialógica de su voz lírica, de la alteridad de la misma; la verdadera experiencia poética está en la revelación, en todo aquello que el lenguaje puede hacer y hacernos. *Las Personas del Verbo* también nos sugiere la interferencia de voces.

La dialogía es posible gracias a la presencia de voces propias y ajenas, a la relación semántica que entablan entre sí. Esto es precisamente lo que diferencia al diálogo de la dialogía, ésta tiene un sentido más amplio, pues intervienen intercambios verbales de cualquier índole, entendiendo lo “verbal”, el “verbo”, en su sentido más amplio. Así pues, *Las Personas del Verbo* promete un acto discursivo, dinámico, estructurado por el intercambio verbal, en el que queda incluido el diálogo interior.

### 1.2.1 Dialogía y discurso lírico

Existe una breve coincidencia entre el teórico ruso y la crítica española, en nuestro intento por aclarar la ambigüedad que rodea el asunto del diálogo y lo dialógico, y este punto de encuentro se debe a la negación de la presencia del diálogo en la expresión poética. Tanto en Bajtín como en Bobes Naves, y cada uno en su propia terminología, resalta el “egocentrismo” de la voz lírica, la imposibilidad de escindir el yo, por lo que, en su opinión, ésta no tiene la necesidad de recurrir al discurso dialógico, a involucrar la voz ajena; y podemos afirmar que en la poesía de la experiencia, y por ende en la poesía de Gil de Biedma, no aplica del todo tal limitante.

Para Bobes Naves el poema es el texto privilegiado del YO, es la expresión de la subjetividad del poeta y considera que es imposible el discurso dialogado ya que en el poema el lector no figura en el discurso literario, ni hay interacción entre los destinatarios internos, la autora acepta la relación dialógica, mas no el diálogo:

Se identifica, pues, en el poema un *locutor* y un *alocutario* en el proceso de locución que es el texto y se manifiestan en él mediante los índices personales; pero hay además un «destinatario indirecto», el lector real, que no está en el esquema locutivo del poema, a pesar de que pertenece al esquema general del proceso de comunicación literaria. [...] Ese receptor real funciona como el público del teatro o el lector de la novela, es decir, no puede figurar en el discurso literario, pues si entrase en él pasaría a ser alocutario, y sin embargo a él se dirige el discurso y actúa con un efecto *feedback* sobre el autor, aunque sea distante y desconocido para él. Ese receptor real forma parte de una relación dialógica, nunca de un discurso dialogado. (Bobes Naves, 1992: 298-99)

De acuerdo con esto, los posibles procesos dialógicos en el poema los promueve la alternancia interna de un Yo-locutor que señala su presencia en el texto y de un Tú-alocutario utilizado para indicar la dirección de la expresión poética. Si pensamos en la poesía de Gil de Biedma, además de la primera persona, existen otras *Personas del Verbo* alocutarias, "tú", "nosotros" y la "tercera persona"<sup>20</sup>, se trata de receptores internos a través de los cuales la voz poética se lee, se fragmenta a sí misma, se enmascara, de ahí el sentido del monólogo dramático. Sin embargo, y aunque el lector real es un destinatario externo, en la poética del catalán el lector también llega a convertirse en alocutario, en elemento constitutivo de la expresión poética, lo involucra como cómplice de su experiencia poética:

Imagínate ahora que **tú y yo**  
muy tarde ya en la noche  
**hablemos hombre a hombre**, finalmente.  
**Imagínatelo**,  
en una de esas noches memorables  
de rara comunión, con la botella  
medio vacía, los ceniceros sucios,  
y después de agotado el tema de la vida.  
Que **te voy** a enseñar un corazón,  
un corazón infiel,  
desnudo de cintura para abajo,  
**hipócrita lector** *-mon semblable, -mon frère!*

<<Pandémica y Celeste>><sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Cfr. cita de la pág.42 y ss. <<Idilio en el café>>

<sup>21</sup> Las negritas son mías; tanto en esta cita como en las que a partir de ahora se harán en la demás referencias y poemas.

Este juego de pronombres nos hace pensar en *Las Personas del Verbo* como un “modo de hablar”, como una construcción *fictiva* de conversación. Jonathan Culler presta particular atención a los componentes deícticos como elementos del texto que orientan al lector con la voz que produce el texto, de tal suerte que la voz se caracteriza por medio del texto, se establece una relación con el receptor, con el mundo exterior o la experiencia de vida que evoca.

Bobes Naves niega toda posibilidad de diálogo en la poesía; en su opinión sólo existe un rasgo característico, que puede tratarse del empleo del lenguaje directo, cuando el yo se dirige al tú, o bien, por la presencia de receptores externos o apelativos, <<ven, hablemos>>. El punto es que ese tú nunca toma la palabra, por lo que ella habla de dialogismo, no de diálogo, pues desde su perspectiva el poeta no cede la voz a nadie, afirma que las voces o discursos ajenos toman los rasgos de la voz del poeta. De acuerdo con esta postura, la poesía de Jaime Gil de Biedma sería dialógica.

Compartimos la idea de que en ningún caso la literatura puede establecer un diálogo como el que sostienen dos personas en la vida real, sin embargo, la relevancia del tono en la poética de Gil de Biedma, en su carácter de expresión sugestiva, nos hace pensar que esa dialogía a la que refiere Bajtín, sí involucra un diálogo potencial, no sólo entre textos, sino también entre emisor y receptor, pues el primero es sometido al efecto

*feedback* del segundo, en otras palabras, si las actitudes verbales del emisor provocan reacciones en el receptor, entonces se crea un tipo de vínculo comunicativo. Gil de Biedma caracteriza su voz lírica pensando en su lector y en el tipo de contacto que quiere establecer entre el texto y éste, y en el fondo sí hay posibilidad de respuesta, pues el tono es insinuante, deja huellas en el ánimo del receptor, el lector es el encargado de establecer una postura según su interpretación.

La visión de Bobes Naves nos ha parecido interesante porque aborda el tema desde la concepción más ordinaria del diálogo, mientras que Bajtín aproxima sus observaciones a lo que hoy conocemos como intertextualidad; ambos hablan de relaciones, sólo que desde distintas perspectivas.

Para Bajtín, el dialogismo sólo es posible en aquellos textos donde la palabra no sea autosuficiente, es decir, donde la expresión literaria precisa complementarse con la palabra ajena, distintos léxicos, semánticas, formas sintácticas, puntos de vista, dialectos sociales, extraliterarios, etc. Al considerar que el lenguaje poético es autoritario, egocéntrico, autosuficiente, dogmático y conservador, no hay posibilidad de dialogización. Bajtín afirma que el poeta:

[...] Para la representación de un mundo ajeno no recurre nunca al lenguaje de otro, como más adecuado para ese mundo. En cambio, el prosista, [...], intenta hablar en un lenguaje ajeno incluso sobre lo personal (por ejemplo, en el lenguaje no literario de un narrador, de un representante de un cierto grupo social-



ideológico), mide frecuentemente su universo con dimensiones lingüísticas ajenas. (Bajtín, 1989: 104)

Bajtín observa que solamente la prosa tiene amplias posibilidades de plurilingüismo, mientras que las de la lírica son muy limitadas. Para el crítico ruso, en la narrativa, a diferencia de la poesía, no hay un lenguaje propio, ni es un órgano obediente sometido a la intención del autor. A pesar de lo anterior, es posible identificar en la poética de Gil de Biedma un marcado tono narrativo, un lenguaje dialógico, rebatible y no universal. Sin embargo Bajtín sostiene que, si el poeta incorpora a su texto discursos ajenos, el estricto estilo poético dejaría de serlo para transformarse en otro<sup>22</sup>:

Naturalmente, ningún poeta que haya vivido, desde el punto de vista histórico, como persona rodeada de plurilingüismo vivo, podía dejar de conocer esa sensación y esa actitud ante su lenguaje (en mayor o menor medida); pero éstas no podían alcanzar un lugar en el *estilo poético* de su obra, sin destruir dicho estilo, sin transformarlo en sentido prosístico, y sin transformar al poeta en un prosista. (Ibid: 102)

Tomando como punto de referencia lo hasta aquí señalado, el discurso poético de Jaime Gil de Biedma, en gran medida, no coincide con la perspectiva lírica de Bajtín. Sin embargo, y aunque en sentido inverso, sus propuestas nos son de gran ayuda para comprender un género poético

---

<sup>22</sup> Es importante señalar que Bajtín, sin embargo, hace una breve concesión a la poesía del siglo XX, pues considera que la mayor parte de la lírica es monológica: "...para la comprensión de la prosa literaria tiene una importancia excepcional el plano de análisis del discurso desde el punto de vista de su relación con la palabra ajena. El discurso poético en sentido restringido exige la unificación de todas las palabras, su reducción a un denominador común, (...). Desde luego, también en la poesía son posibles obras que no reduzcan todo su material verbal a un denominador común, pero tales fenómenos en el siglo XIX fueron raros y específicos. Entre ellos se cuenta, por ejemplo, la lírica "prosaica" de Heine, Barbier, en parte la de Nekrásov y de otros (sólo en el siglo XX tiene lugar una intensa "prosificación" de la lírica). (Bajtín, 2004: 291-292)

plural, como es el caso del monólogo dramático, cuya expresión está enriquecida de un sinfín de lenguajes, propios y ajenos, donde lo intratextual, lo contextual y lo intertextual están presentes. La importancia que Gil de Biedma le otorga al tono poético, a la parte sugestiva y plurisignificativa, es un buen indicio para argumentar que en su poesía es posible hablar de una dialogización interna y externa:

[...] *el juego de leer y glosar se identifica con el juego de hacer versos. A la hora de hacerlos, el poeta no piensa exactamente sino que recuerda con lucidez. Escribir poemas es casi sinónimo de haberlos leído; la lectura se revela como una experiencia más importante que la experiencia de escribir, y no por lo que a uno le dicen sino por lo que a uno le hacen los textos, influyendo, provocando la formación de ese personaje literario que se va a convertir en el protagonista ético y discursivo de los poemas. [...] Frente al espectáculo de la cultura personal, tan socorrido en poetas posteriores, Gil de Biedma nos hace una invitación personal a la cultura como espectáculo, lo cual no es cabalmente lo mismo. (García Montero, 1986: 115)*

Es claro que, si nos hemos aventurado a considerar la crítica bajtiniana para estudiar el tono y la intertextualidad en la poética de Jaime Gil de Biedma, es porque, de inicio, estamos convencidos de que ésta no es ajena al “plurilingüismo”, y de hecho consideramos que la intertextualidad es uno de los rasgos de identidad más característicos de toda su obra, no sólo de su poesía, también de su prosa.

Parte esencial de nuestro proyecto es profundizar en las múltiples formas expresivas que puede tomar la intertextualidad en la poesía del catalán, pues no sólo se limita a las referencias textuales o a la importancia de la tradición literaria, es la parte medular en la materialización del tono

poético, y en especial, del tono irónico, mismo que no puede ser entendido si no se alternan y se contraponen perspectivas y actitudes, tonos y voces de distinto origen y de distinta naturaleza.

No es gratuito que se hable constantemente del tono dialógico y coloquial en la poesía de Gil de Biedma<sup>23</sup>, además de que el contexto histórico<sup>24</sup> y cultural es un ingrediente fundamental en la evolución de su poesía, y como el mismo Gil de Biedma lo aclaró en su momento:

A los veintidós años yo me sentía idealmente contemporáneo de los poetas del 27 y mis nociones de modernidad poética se fundaban en Baudelaire, en Edgar Allan Poe (el famoso poeta francés, a quien no hay que confundir con su homónimo norteamericano, un escritor muy distinto), en Mallarmé y en Valéry. Mi maestro absoluto era Jorge Guillén, el Guillén de las tres primeras ediciones de *Cántico*, con quien yo aprendí el arte de hacer poemas. En los años que siguieron, mi progresiva vinculación a la tradición literaria anglosajona, mi interés por los románticos, la lectura de *The Poetry of Experience*, y, por supuesto, las vicisitudes de mi vida y de mi tiempo, alteraron considerablemente mis nociones acerca de lo que en poesía convenía hacer. Es en ese período cuando aparecen en escena, casi diría que del brazo, Gabriel Ferrater y la poesía medieval. (Gil de Biedma, 1994: 271)

---

<sup>23</sup> Emilio Barón Palma (1996), Sabina de la Cruz (1990), Dionisio Cañas (1990) y Shirley Mangini (1980), entre otros, consideran el tono conversacional y coloquial como rasgos representativos de la poesía de Jaime Gil de Biedma. Por su parte, Robert Langbaum, pieza clave en la concepción poética y crítica del catalán, considera que el tono dialógico y conversacional forman parte de la esencia característica de la poesía de la experiencia, subgénero en el que se ubica gran parte de los poemas que constituyen *Las Personas del Verbo*.

<sup>24</sup> Las relaciones del texto con el contexto cultural pueden tener un carácter metafórico, cuando el texto es percibido como sustituto de todo el contexto, al cual él desde determinado punto de vista es equivalente, o también un carácter metonímico, cuando el texto representa el contexto como una parte representa el todo. Además, puesto que el contexto cultural es un fenómeno complejo y heterogéneo, un mismo texto puede entrar en diversas relaciones con las diversas estructuras de los distintos niveles del mismo. Por último, los textos, como formaciones más estables y delimitadas, tienden a pasar de un contexto a otro, como ocurre por lo común con las obras de arte relativamente longevas: al trasladarse a otro contexto cultural, se comportan como un informante trasladado a una nueva situación comunicativa: actualizan aspectos antes ocultos de su sistema codificante. Tal <<recodificación de sí mismo>> en correspondencia con la situación pone al descubierto la analogía entre la conducta sémica de la persona y el texto. Así pues, el texto por una parte, al volverse semejante a un macrocosmos cultural, deviene más importante que sí mismo y adquiere rasgos de un modelo de la cultura, y, por otra, tiende a realizar una conducta independiente, al volverse semejante a una persona autónoma. (Lotman, 1996: 81-82)

Y aunque reconocemos un marcado tono prosístico o narrativo en *Las Personas del Verbo*<sup>25</sup>, no creemos que el estilo poético sea sacrificado, estos matices prosísticos son los que permiten integrar arte y pensamiento. Probablemente estemos ante un problema de delimitación de géneros y subgéneros, pero lo que es claro es que no se trata de una prosa con matices poéticos. El tono narrativo y la oralidad, son parte de los muchos recursos expresivos a los que apela la poesía de la experiencia, para Jaime Gil de Biedma: “en todos los grandes poetas, hay una incesante interacción entre habla, prosa y verso”. (Gil de Biedma, 1968: 82)

La obra de Jaime Gil de Biedma es una poética del desarrollo de la conciencia a través de un discurso plural. No duda en incorporar cualquier palabra, término, voz o estilo discursivo que le permita objetivar esa compleja, y muchas veces contradictoria, relación misteriosa y significativa que se establece entre la idea y la experiencia, con el fin de descubrir todo lo que encierra dicho vínculo. Su poesía es polifónica, y la

---

<sup>25</sup> Baudelaire es quien da fuerza a la poesía prosística. Para el crítico español Pedro Aullón: “El poema en prosa es un género poético breve de ideación moderna. Este enunciado no es más que la constatación de una entidad literaria como serie morfológica en un grado suficiente y distintivo respecto de otras entidades de categorización análoga empírica e históricamente reconocibles. [...] Existen dos factores poetológicos operativos en la cultura de la modernidad que determinan su proceso constructivo en conjunto. Estos factores son reducibles a principios: integración de contrarios y supresión de la finalidad, principios que tienen por objeto la superación de límites, la progresiva individualidad, la libertad. La génesis del género del poema en prosa describe un proceso constructivo especial que se fundamenta en el principio ya establemente romántico de integración de contrarios o intromisión de opuestos, principio cuya actuación afecta a la generalidad de las operaciones literarias relevantes y en sus más diferentes planos desde el final de la Ilustración neoclásica. [...] El poema en prosa representa una idealidad como aspiración a la síntesis. Cuando la expresión literaria accede a ese proyecto de unicidad en un eficiente grado de adecuación, ha sobrepasado el camino más transitado y sembrado, por lo común, del tejido de las convenciones dominantes. De superar la tendencia a la formulación tópica, general o ya propia del género, el poema en prosa puede revelar no ya un propósito de regeneración histórico-literaria sino una fuerte dimensión de la vivacidad unitiva del ser del lenguaje, una fórmula del neoplatonismo del reencuentro y la libertad original del arte. (Aullón de Haro: 2005)

comunicación interior es la certidumbre de que el sujeto tiene conciencia de los hechos que conforman su experiencia, y desde el punto de vista artístico, transforma la introspección en signo. Jaime Gil de Biedma es un “gran poeta”, y para T. S. Eliot: “El gran poeta es, entre otras cosas, aquel que no solamente restaura una tradición olvidada sino que entreteje en su poesía cuantos cabos sueltos de tradición sea posible.” (Eliot, 1968: 98)

La peculiar escritura de Jaime Gil de Biedma es la asimilación creativa de un lector atento, profundo y crítico, su poesía es la voz personal de eso que ya está instalado dentro y fuera de los libros, pues la vida, como el arte, se contempla de muchas formas y desde muchas trincheras.

### **1.2.2 Dialogía: interacción entre el lector y el texto**

La dialogía otorga dinamismo al texto, es una forma de interacción entre conciencias con derechos iguales, incorpora voces del pasado, de la cultura y la cotidianidad, desde una óptica de lo político se opone abiertamente al discurso monológico autoritario, ayuda a conformar la pluralidad del discurso social. Además de ser una forma cognoscitiva, que interroga aspectos esenciales de la vida a través de argumentos literarios, o de cualquier otra manifestación artística o de pensamiento. En la dialogía hay al menos tres posibilidades:

[...] la desintegración de la estructura rígida del tiempo, la liberación del pasado como autoridad y sometimiento y la liberación de lo simbólico. Así concebida, la dialogía es, a la vez, la percepción y el evento que induce al desenmascaramiento teórico para construir un mundo colectivo y socializado. (Zavala, 1991: 24)

Para Gil de Biedma el poema debe ser una realidad a la que el lector pueda acceder; debe contener cierto nivel de experiencias compartidas. Esto es posible gracias a que las personas coincidimos en una serie de perspectivas y convenciones, sin importar, en muchos casos, los límites temporales o espaciales. Como lectores tendemos a un mejor acercamiento con el texto si éste tiene que ver con nuestras experiencias, si hay empatía con el sujeto lírico, simpatía, en términos de Robert Langbaum.

La obra dialógica requiere de la intervención y respuesta del lector; el acto comunicativo, en sí, es una elaboración dialógica donde la comprensión se convierte en respuesta, su problema central está en la función del otro. Se trata de un principio de complementariedad, en donde se construye y reconstruye, pues en su origen, ya sea que hablemos de diálogo o dialogía, en ambos casos siempre se contempla la comunicación con el otro.

El lector, desde su horizonte ideológico y emocional, llena los vacíos del texto. Desde la óptica de la Teoría de la recepción de Wolfgang Iser, asumimos que un texto literario conlleva un potencial de significaciones que podemos considerar virtuales, sólo capaces de hacerse realidad o

evidenciarse en la imaginación del lector; y la dialogía dependiente de las relaciones intertextuales también debe ser reconstruida por el lector. La intertextualidad alude tanto a la interacción de códigos y discursos como al diálogo entre texto y lectura; para Michel Riffaterre, la intertextualidad es el mecanismo propio de la lectura literaria, y en opinión del crítico francés Limat-Letelier la intertextualidad se define por la interacción entre el lector y el texto:

L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une oeuvre et d'autres, qui l'ont précédé ou suivie. Ces autres textes constituent l'intertexte de la première. La perception de ces rapports est donc une des composantes fondamentales de la littérarité d'une oeuvre. (En Martínez Fernández, 2001: 61)

Roland Barthes resalta la supremacía del lector en la literatura moderna y coloca al autor en un segundo plano, pues el autor se convierte en un ser empírico que pierde su identidad al crear una obra de arte para un destinatario, quien es finalmente el que recupera y vitaliza el sentido del texto, haciendo valer su multiplicidad de significados. La jerarquía del lector es a su vez una consecuencia del carácter intertextual de la obra, es poseedor de una libertad absoluta en el proceso de recepción. El crítico francés considera que:

[...] un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero ese destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin

biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. (Barthes, 1987: 71)

Aunque en la poesía de Jaime Gil de Biedma no es indispensable que el lector identifique las relaciones intertextuales para comprender el texto, pues el eje central del poema gira en torno al tono, al efecto producido por los matices, es innegable que la percepción de una lectura comparativa, y en muchos casos contrastante con sus citas, referencias o influencias, modifica radicalmente las expectativas y los alcances de la misma; considerando que la configuración del tono mantiene un estrecho vínculo con el discurso intertextual, comprender los mecanismos de dicha correspondencia nos conduce no sólo a percibir el tono, sino sus intenciones expresivas implícitas. El lector pasará de una percepción unidimensional a una múltiple mirada, hacia el hipotexto y hacia el hipertexto, construyendo sus propios signos y sentido de la obra:

El productor de un texto usa los fragmentos de otros textos o convenciones de otros tipos de textos con una intención determinada. Si el receptor no percibe la intertextualidad o interdiscursividad del texto, parte del significado se pierde, ya que no se logra el objetivo de establecer una relación entre el texto actual y el pre-texto. (Luzón Marco, 1997: 139)

Por su parte, Bajtín resalta tres aspectos fundamentales del enunciado (discurso literario) en relación con la recepción:

[...] el significado neutro lexicográfico, que carece de orientación social; la <<voz>> del otro, dialogía intertextual llena de ecos de los enunciados de otros (tradición literaria o palabras <<poéticas>>), que en el contexto de un enunciado específico adquiere nuevos significados. Finalmente, el enunciado es la voz-en-sí,



en la medida y el sentido que el emisor la toma y la inserta en un enunciado con orientación específica, y por tanto penetra la palabra con su propia emoción y expresión (entonación). (En Zavala, 1991: 88)

Ahora bien, si por un lado el discurso ajeno es un elemento importante del efecto que produce el poema, pues en teoría para un lector competente sería algo reconocible, lleno de matices previos que, hasta cierto punto, condicionan aspectos de la lectura; por otro lado el tono involucra directamente al lector, pues al configurar el carácter de la voz que contempla, el lector se sitúa frente al alguien. Gracias al discurso intertextual y al tono es posible materializar el tipo de contacto que se pretende establecer con el lector, pues implica codificación. Desde este punto de vista el tono sólo es perceptible si se tiene la misma competencia intertextual, ya que:

[...] la naturaleza misma del lenguaje está determinada por su finalidad. Cada palabra ha sido elegida, cada giro, cada silencio, el tono de voz, el tiempo, la parsimonia o la vivacidad, las inflexiones melódicas y el ritmo del hablar, según necesidades estratégicas de la acción sobre el prójimo. (Alonso, 1969: 57)

Sin embargo, la participación activa del lector no depende exclusivamente de la identificación de los rasgos intertextuales presentes en la obra. El sujeto, en su calidad de lector, cuenta con sus propios antecedentes literarios, con sus referencias personales. Es posible hablar del intertexto del lector, es parte del patrimonio de toda lectura, que no se limita a lo que en el fondo y en la forma ofrece un texto, el lector también

aporta mucho de sí, enriqueciendo la obra más allá de las expectativas de su autor. La intertextualidad es una consecuencia de la experiencia lectora de la creación y de la recreación:

Entre expresión poética y experiencia lectora existe una relación que consiste precisamente en el poema. El poema es una relación entre dos modos, muy especializados y determinantes, que adoptan a veces los seres humanos: el modo de poeta, el modo de lector. (Gil de Biedma, 1991: 186)

Es imposible imaginar el acto creativo de la escritura, de la buena escritura, sin un patrimonio cultural. La dialogía latente en un texto no se confina solamente a la vinculación de discursos y códigos de distinta procedencia. El destinatario está presente en la construcción de la obra, y su experiencia como lector aporta constantemente nuevos valores de sentido al texto. En gran parte, el texto se vuelve legible gracias a la eficacia de este entorno dialógico que amalgama un compendio de significativas experiencias.

### **1.3 Dialogismo y tradición**

Frecuentemente la intertextualidad está asociada a una diversidad de ideas afines, que aunque no son precisamente sinónimos, sí tienen una estrecha relación entre sí, como es el caso de la **interferencia** textual, visualizada como la relación entre elementos de sistemas diferentes. Suele vincularse también con la noción de **huella** o **influencia**, que no significan

precisamente lo mismo. La influencia se refiere a una autoridad artística o moral, siempre presente en la concepción de la obra; mientras que la huella, al ser significante:

[...] llevaría a la lectura de un texto desde cualquier otro texto, puesto que toda lectura está repleta de huellas de otras lecturas pasadas. Un texto como huella no sería una lectura única, sino una pluralidad de relecturas. La *huella* leería el texto desde cualquier otro debido a la infinidad de relaciones textuales que se originan en la posición histórica del texto y del sujeto y en el carácter mismo del <<para luego>> de la huella, que abre el texto a la infinidad de relaciones textuales. (Martínez Fernández, 2001: 70)

La poesía contemporánea se ha mostrado muy afectada a los mecanismos intertextuales. Ha perdido progresivamente sus marcas tradicionales, y el poema se convierte en una experiencia personal para el poeta y para el lector. La intertextualidad es una práctica rica en posibilidades creativas, significativas e interpretativas, ya que por un lado rompe el carácter lineal de la expresión, y por otro permite al poeta jugar con la estructura textual. Dicha situación posibilita diferentes formas de lectura y escritura.

Es innegable el hecho de que la literatura contemporánea ha tomado conciencia del portento intertextual, pues de una forma u otra siempre ha estado entre nosotros, de hecho podríamos incluso afirmar que es imposible la existencia de un texto sin intertexto:

[..] las márgenes de un libro no están jamás neta ni rigurosamente cortadas: más allá del título, de las primeras líneas y el punto final, más allá de su configuración interna y la forma que lo autonomiza, está envuelto en un sistema de citas de

otros libros, de otros textos, de otras frases, como un nudo en una red.(Foucault, 2006: 37)

Esta conciencia de la naturaleza y los alcances expresivos de la intertextualidad es lo que ha obligado a la crítica literaria a redefinir o a repensar algunos aspectos, entre ellos la relación entre autor y lector, y el papel que cada uno cumple en el proceso creativo del texto; ya que la intertextualidad hace de la literatura una obra abierta y dinámica: “La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones.” (Borges 2, 1990: 125)

Es preciso hacer hincapié que en Bajtín no está presente la intertextualidad como tal, como se percibe actualmente. El crítico ruso habla de dialogismo, en el sentido de que no hay palabras nuevas para expresarse, por lo que el sujeto recurre a las percepciones, a las voces de otros, con el fin de pronunciarse personalmente. Esto significa que el acervo común es un elemento esencial en el uso de la lengua, ya que nada de lo que expresamos, literariamente o no, es absolutamente nuevo, nuestro discurso siempre es estimulado por lo ya dicho.

Es indiscutible que en la poesía de Gil de Biedma, como en toda la poesía, sólo existe la manifestación de una voz, en el caso de la poética del catalán, se trata de una voz que se autogenera a través del lenguaje. Sin embargo, en *Las Personas del Verbo* hay una clara referencia a la

multiposicionalidad de la voz, a la construcción verbal de sí mismo y de la identidad poética a través de un tono que le caracterice. El hecho de que centremos nuestra mirada en el carácter intertextual de la obra del poeta español, es por la relevancia interpretativa, y sugestiva del texto construido bajo este método, ya que los rasgos individuales de la expresión lírica construyen su significado a través del discurso de otro, en sus diferentes grados de implicación, en la perspectiva personal de lo que ya está hecho.

La intertextualidad no es un acto ordinario y mecánico de incorporación de citas y referencias. El sincretismo textual condiciona códigos, estructuras, modelos, el proceso de emisión y recepción, y el hecho de que la intertextualidad sea un acto absolutamente deliberado, pone en juego una serie de intenciones expresivas personales, se matiza y se sugiere a través de los diferentes niveles referenciales.

M. Bajtín pone límites a la originalidad artística, pues considera que las relaciones textuales son inevitables, ya que en mayor o menor grado siempre hay contenidos que preceden la obra literaria. Esto significa que el artista no inventa, sino que re-elabora, re-escribe, crea sobre lo que ya ha sido creado<sup>26</sup>. El tejido textual es lo que mueve la inventiva artística, y en

---

<sup>26</sup> De ahí el ingenioso título que G. Genette diera a su extenso estudio sobre la intertextualidad, *Palimpsestos*. Palimpsesto significa en latín grabado nuevamente, se trata de un acto de economía, de reciclaje motivado por la dificultad en la adquisición del papiro. Expresamente se refiere a un manuscrito que aún conserva huellas de otra escritura anterior en la misma superficie, pero grabada expresamente para dar lugar a la que ahora existe.

general todas nuestras formas expresivas. Y si bien es cierto que en la poesía el protagonismo lo lleva una sola voz, en Jaime Gil de Biedma las relaciones intertextuales o dialógicas, son el reconocimiento de la no autosuficiencia de su discurso, de la ficción que hay detrás de su identidad poética o existir literario, una forma de lograr la coherencia de la voz poética a través de la relación con lo otro y con los otros, condición de todo distanciamiento crítico.

La intertextualidad se fundamenta en la ambivalencia, en el juego que teje una red entre la identidad y la diferencia con su referente. De los géneros literarios, la poesía es el mejor escenario para la ambivalencia, para la insinuación y en consecuencia para la ambigüedad, lo que amplía significativamente su radio interpretativo: "el significado poético a la vez remite y no remite a un referente; existe y no existe, es al mismo tiempo un ser y un no-ser." (Kristeva, 1981: 64) Y es justamente bajo este principio regulador que Jaime Gil de Biedma define y justifica su quehacer poético:

El juego de hacer versos  
-que no es un juego- es algo  
parecido en principio  
al placer solitario.  
[...]  
El juego de hacer versos,  
que no es un juego, es algo  
que acaba pareciéndose  
al vicio solitario.

<<El juego de hacer versos>>

La ambivalencia de la identidad, también es una evidencia de que el mundo es un gran texto múltiple, la única manera de captar su contradictorias voces es caminándolo, respirándolo, viviéndolo. En la poesía de Gil de Biedma encontramos innumerables referencias a lugares, calles, barrios, bares, casas, gente. El personaje parece un adicto del placer, de la sensualidad y la aventura; es el típico *flâneur* baudelariano, el "hombre en la multitud"<sup>27</sup>. Esa es la única forma de escuchar la pluralidad de sentidos del mundo, entre la oficina de abogado y el cuarto de hotel con el amante, entre el poeta y el hombre de a pie, la vida del aristócrata que se codea con los bajos fondos de la sociedad:

Bienamadas imágenes de Atenas.

En el barrio de Plaka,  
junto a Monastiraki,  
una calle vulgar con muchas tiendas.

Si alguno que me quiere  
alguna vez va a Grecia  
y pasa por allí, sobre todo en verano,  
que me encomiende a ella.

Era un lunes de agosto  
después de un año atroz, recién llegado.  
Me acuerdo que de pronto amé la vida,  
porque la calle olía  
a cocina y a cuero de zapatos.

<<La calle Pandrossou>>

---

<sup>27</sup> El *flâneur* de Baudelaire se esconde en la multitud para pasar desapercibido y poder disfrutar de su anonimato. El *flâneur* sigue las pistas de su propia identidad perdida en la masa anónima de las grandes ciudades.

Lo interesante de este bellísimo poema es que, en un mismo plano, Gil de Biedma habla de dos realidades contrapuestas, la vitalidad de una calle concurrida en Atenas, y, sin necesidad de mencionarlo explícitamente, el marasmo de la realidad española. El poeta toma como pretexto un tema muy recurrente en la tradición literaria, el reflejo poético del aprecio por la Grecia clásica, sólo que en este caso la estima es por la Grecia contemporánea, esa que huele a buena comida y a cuero de zapatos, metáfora de la abundancia, muy distante a los olores que evidencian la miseria y el hambre, que a partir de la guerra civil, se hicieron materia común en la península ibérica; en la calle Pandrossou se vive, en España se sobrevive.

Este poema fue escrito en los años 60, simultáneamente coincide con el comienzo del capitalismo en España, con el que se prometía una transformación radical, y aunque efectivamente la península tuvo un despegue industrial, que cautivó a muchos españoles, este crecimiento se limitó a tres regiones: el País Vasco, Madrid y Barcelona. El seleccionado repunte tecnócrata hereda una España trastornada socialmente, y deja una vez más en evidencia la latente heterogeneidad y desigualdad del territorio. Sus consecuencias fueron las de siempre, tensiones sociales, éxodo rural, pobreza y marginalidad.

El poema impresiona y conmueve por su tono sencillo, el caminante descubre, en esa dinámica calle, un lugar sagrado donde es posible amar



de nuevo la vida, un derecho que posiblemente la política retrógrada le ha quitado a muchos españoles, y al mismo tiempo se percibe un tono nostálgico por lo ordinario, lo artesanal, lo simple, lo esencial.

La conciencia de clase, la mala conciencia, es la que le provee al personaje poético de Gil de Biedma la situación de aventura, la condición extraordinaria, de vida carnavalizada, pues los bajos fondos representan una aventura para quien no pertenece a ellos, para los demás es cosa común. Se trata de otra manera de expresar situaciones contradictorias, irónicas.

La literatura es de naturaleza sincrética, y en muchos casos es transdisciplinaria. Para Bajtín esta cualidad plurisignificativa, dialógica, fue fuertemente acentuada por el influjo de lo carnavalesco<sup>28</sup>:

En el desarrollo posterior de la literatura europea la carnavalización ayudó constantemente a eliminar toda clase de barreras entre los géneros, entre los sistemas cerrados de pensamiento, entre diversos estilos, etc.; eliminó toda cerrazón y toda subestimación mutua, acercó lo lejano, unió lo desunido. En esto consiste la gran función de la carnavalización literaria. (Bajtín, 2004: 196)

Una obra concebida de esta manera, implícitamente reconoce el valor y la importancia de "lo otro" y define el mundo en su heteroglosia<sup>29</sup> social; es la revelación de la creación de sentido y significado como relación

---

<sup>28</sup> Para Bajtín la literatura carnavalizada se caracteriza por haber experimentado, de una u otra forma, el folklore carnavalesco. Esto no significa que un texto necesariamente esté cargado de elementos que remitan a lo carnavalesco para señalarlo como carnavalizado, lo que permite abarcar un amplio corpus de obras literarias en este aspecto. La crítica en ocasiones suele ser un tanto solemne en sus juicios, y esta perspectiva, hasta cierto punto, niega la condición carnavalesca de muchos textos clásicos en donde el infortunio se matiza trágicamente y el regocijo es visto como una futilidad.

<sup>29</sup> Diversidad de las voces individuales que están artísticamente organizadas.

entre otros textos, sin perder de vista que “las voces” también pueden ser consideradas como textos históricos.

Lo importante de esta pluralidad es que el artista logre establecer un efecto de unidad. Y es justamente aquí donde podemos señalar un punto de encuentro entre la ambivalencia de la identidad y la función intertextual, “superar la dificultad más grande para un artista: crear una obra unificada y al mismo tiempo integrada de toda clase de elementos heterogéneos, dispares por su valor y profundamente ajenos unos a otros.”

(Bajtín, 2004: 27)

En la poética de Jaime Gil de Biedma, el texto contiene pedazos de historia, imágenes diseminadas, esta realidad desintegrada, igualmente sugerida a través de los fragmentos que representan las referencias textuales, también genera la variación del tono, y es ahí donde el texto gana en sugerencias e insinuaciones: “Esta ambigüedad deriva precisamente del hecho de que un hipertexto puede a la vez leerse en sí mismo, y en su relación con el hipotexto.” (Genette, 1989: 494)<sup>30</sup> Para Gil de Biedma lo no evidente es lo que ofrece mayor interés, de ahí la relevancia del tono en su poesía, de los alcances que tiene lo no dicho, lo que todo

---

<sup>30</sup> Para Gérard Genette el hipotexto es un elemento intertextual que opera desde el fondo del discurso como componente dinámico que procede de un texto anterior y permite su aparición alterada en el hipertexto que lo acoge. La relación del hipertexto y el hipotexto no es a modo de comentario, nos permite apreciar el mecanismo de la intertextualidad. La huella de los textos precedentes se convierten en hipotextos de un texto posterior que los reelabora, modifica, recrea, transforma o proyecta en otro ámbito, ese texto resultante es el hipertexto contenedor de los ecos de los textos anteriores

silencio esconde, precisamente lo que sucede en <<La calle Pandrossou>>, al que ya hemos referido.

Esta contraposición de matices, refleja una especie de contrapunto, de perspectivas encontradas (síncrisis socrática), y es la que produce el sentido, en el que debe buscarse lo que motiva el poema, su sentido. Esto significa que el cambio tonal no implica una distancia fortuita entre una y otra perspectiva. En esta discrepancia tonal se localiza la intención del poema, para lo cual también es importante el equilibrio y balance entre los tonos, ya que “los contrarios se unen, se miran recíprocamente, se reflejan, se conocen y se entienden unos a otros.” (Bajtín, 2004: 261)

De alguna manera estamos ante la esencia del desdoblamiento, de la otredad, ya que el sujeto explica más de sí mismo a través de los otros, y en esto se centra la esencia del distanciamiento, imprescindible en la objetivación de lo que por naturaleza no es demasiado cercano. Jaime Gil de Biedma:

[...] heredero crítico de ciertas tradiciones, sabe que si quiere entender su mundo deberá marcar una distancia entre la persona y aquello que escribe. Él lo observó en Espronceda. “El conocimiento de esa distancia se ha convertido en fuente de efectos poéticos.” Distancia crítica que supone conciencia de las diversas y contrapuestas dimensiones de la identidad. (Malpartida, 1991: 75)

La construcción de la identidad poética se logra a través de la experiencia, del juego de relaciones con su contexto social y cultural, con

la tradición literaria, consigo mismo, con su historia personal, es una búsqueda constante de la identidad a través de lo interior y lo exterior:

[...] la influencia como suceso biográfico, genético, vivido, como algo que le sucede al escritor durante la fase de formación o incubación o creación de una obra literaria, y viene a unirse a experiencias no sólo literarias, y la presencia en el texto de reminiscencias, asociaciones, paralelismos o parecidos, que pertenecen al vocabulario más amplio del autor y pueden o no revelar algo como un importante o significativo influjo de obras de escritores anteriores. (Guillén, 1989: 116)

Un fundamento básico de vida es que el hombre no puede existir sin otra conciencia. En el espacio literario, en los textos de otros, en las palabras ajenas está latente la conciencia de quien se expresa, y a su vez despierta y/o transforma la del lector o receptor; el encuentro de una conciencia con otra es un asunto decisivo, esta es la experiencia dialógica real. La voz, a través de sus tonos y gestualidades, significa y da sentido a la experiencia poética del “juego de hacer versos”.



## INTERTEXTUALIDAD

### ESPACIO DE LO MÚLTIPLE

...Los sujetos producen sus textos desde una *necesaria*, obligada vinculación con otros textos. El sujeto, pues, no es una entidad autónoma, sino un *cruce*, una intersección discursiva, un "diálogo", en última instancia.

Joaquín M<sup>a</sup> Aguirre

La intertextualidad es una forma expresiva que rebasa los límites literarios, aunque nos queda claro que es precisamente en la literatura donde se ha desarrollado y estudiado con particular interés. Sin embargo, en cualquier ámbito cultural o de la vida cotidiana en que ésta se manifieste, la esencia y el fundamento son los mismos. En el plano literario hablamos de obras escritas "en colaboración", cuya secuencia productiva depende de la absorción y transformación de otros textos, voces, estilos, tonos, géneros, etc. Esto, hasta cierto punto, podría parecer un proceso cognitivo natural, considerando que la mente humana comúnmente opera por asociación, es decir que frecuentemente comprendemos, conceptualizamos y

significamos a través de la equiparación de pensamientos, discursos, imágenes, etc. ya existentes. Es lo que nos permite desarrollarnos en el seno de una cultura y dialogar con un legado.

En la intertextualidad queda implícita la coexistencia de discursos en el hipertexto, es una especie de intrusión de una parte o sentido previo que en el nuevo texto adquiere cierto grado de relevancia en la construcción del discurso, en la adaptación a nuevas situaciones o patrones.

Si retomamos del apartado anterior las nociones bajtinianas de dialogía, percibiremos que la realidad sólo puede entenderse a través de relaciones e interacciones, en donde las citas, referencias, alusiones, la presencia de múltiples voces, conciencias, puntos de vista, registros lingüísticos, la misma comparación vista como un juego intertextual de realidades, son los que ayudan a construir y dar forma a esa realidad contenida en el texto literario, gracias al proceso de descontextualización y recontextualización.

Para el formalista ruso J. Tinianov, toda obra es un polisistema, se cimienta como una red de relaciones diferenciales, en la que pueden verse implicados tanto textos literarios como sistemas de significación no literarios, como el discurso oral, el musical, el pictórico, por ejemplo. (Cfr. Tinianov, 1987) En opinión de Tinianov, la literatura debe ser estudiada en términos de relaciones y no de esencias.

Ahora bien, el discurso intertextual ha ido cobrando gran relevancia en la crítica y teoría literaria contemporánea, por lo que es perfectamente

viable conceptualizar la literatura en función de su ineludible carácter intertextual:

[...] como sistema en el que cada obra se ubica y define en relación con las otras obras (especialmente las que le son afines), planteando una intertextualidad no orgánica, sino dialéctica. [...] Amado Alonso decía que <<las fuentes literarias deben ser referidas al acto de la creación como incitaciones y como motivos de reacción>>, es decir, que la investigación de las fuentes no debe ser enfocada como búsqueda material, sino como tela de encuentros y desencuentros entre experiencias literarias distintas. (Marchese, 2000: 184)

La intertextualidad es una cualidad necesaria, y compleja, en todo texto, y por qué no, en la condición humana, pues no se trata de una circunstancia exclusiva en la producción aislada de textos, éstos forman parte de la creación y experiencia humana a través del lenguaje; esto es: “una muestra característica de la jerga actual para referirse a la verdad evidente de que, en la literatura occidental, los escritos más serios incorporan, citan, niegan o remiten a escritos previos”. (Steiner, 2001: 114) En el texto literario, la intertextualidad es una cualidad básica, la creación de éste se vincula a la experiencia lectora del escritor, y en el nivel del destinatario, las referencias con las que cuente el lector también serán relevantes en el tipo de contacto o diálogo que establezca con el texto. Dicho requisito ineludible es, hasta cierto punto, lo que mantiene viva una cultura. En su empleo se pone de manifiesto la capacidad de transformar la tradición, de integrar lo heredado en las nuevas experiencias.



Tratándose de la obra de Gil de Biedma, la intertextualidad no sólo se trata de un recurso expresivo muy versátil, también puede verse como una estrategia hermenéutica, ya que el reconocimiento de las interrelaciones textuales requiere del lector un arduo trabajo en la interpretación, fijación de sentido y apropiación personal de la obra, pues de inicio el texto se percibe en función de la pluralidad que implican los juegos verbales y referenciales. Así, la intertextualidad es un factor que impacta directamente en la lectura analítica del hecho literario, por lo que el lector crítico frecuentemente se centra en las posibles asociaciones que se desprenden de un texto y que lo trascienden, de una obra abierta, en la que no cabe la ingenuidad:

Interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural del que está hecho. Tomemos primero la imagen de un plural triunfante que no esté empobrecido por ninguna obligación de representación (de imitación). En este texto ideal las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna de ellas pueda reinar sobre las demás; este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes; no tiene comienzo; es reversible; se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal; los códigos que moviliza se perfilan *hasta perderse de vista*, son indecibles (el sentido no está nunca sometido a un principio de decisión sino al azar); los sistemas de sentido pueden apoderarse de este texto absolutamente plural, pero su número no se cierra nunca, al tener como medida el infinito del lenguaje. (Barthes, 1992: 3)

Todas las ideas asociadas a lo que hoy identificamos como rasgos intertextuales (influencia, fuentes, etc.), se han ido transformando a lo largo de la historia, y muy posiblemente estas modificaciones se deban a las

exigencias artísticas de cada época. Por ejemplo, en opinión del poeta contemporáneo a Jaime Gil de Biedma, Ángel González:

Si los autores del pasado acudían a determinadas "fuentes" es porque se sentían inmersos en el fluir de la Historia; si se hacían eco de textos ajenos, es porque tenían conciencia de la permanente validez de la cultura. Los teóricos de las postrimerías del siglo XX parten de otras premisas: ellos creen vivir el fin de la Historia, piensan que todos los sistemas ideológicos son falsos porque se basan en postulados ilusorios, y que las creaciones literarias y culturales carecen en sí mismas de sentido, no tienen más significación que la que el "lector" quiera darles: no hay modelos, no hay textos sagrados. (González, A.1994: 3)

Consideremos, además, que en la poesía del medio siglo la intertextualidad es un recurso frecuente, digamos que es su rasgo característico, por lo menos en el grupo poético al que Gil de Biedma pertenece, y en su peculiar uso descubrimos una de las aportaciones más innovadoras que se ha hecho a la poesía española contemporánea:

[...] si el narrador oral utiliza fragmentos ya hechos a lo largo de los siglos, y crea innovaciones en el acto de recombinarlos y adaptarlos a la situación, el poeta utiliza también textos ya hechos, sean literarios u orales, y los adapta a las necesidades de su poema, cada tradición tiene su propia manera de utilizar resonancias ya existentes. En la poesía española, esta doble fuente alcanza su potencialidad con la segunda generación de postguerra. (Benson, 1988: 66)

La poesía de Gil de Biedma es una obra hecha de transformaciones textuales, capaz de abrir nuevas brechas dialógicas. Luis García Montero y su generación son prueba fehaciente de ello, aunque con su debida distancia, pues consideramos que lo que Gil de Biedma logró hacer con su poética es algo muy difícil de imitar

## 2.1 La intertextualidad como juego semiótico

Nos parece tentador vincular la intertextualidad con los principios de la semiótica, pues ve en ésta un rasgo característico de todo discurso, en cuanto signo que se repite, y en referencia a la producción creativa del texto literario, se piensa en términos de "re-producción", de secuencia de signos que se repiten:

El carácter citativo del discurso es manifestación de uno de los rasgos fundamentales de los sistemas semiológicos: la posibilidad necesaria de que un signo pueda repetirse, la iterabilidad. Posibilidad necesaria: constitutiva de su ser signo. Un signo. Para serlo, debe ser iterable. [...], los discursos ficticios, y con ellos [...] el literario, son exponentes de la iterabilidad lingüística, de la posibilidad y de la necesidad de que un signo, y por lo tanto una secuencia de signos, se repita, se re-produzca, <<citándose>> a sí misma. (Reyes, 1984: 43)

Desde el enfoque de la semiótica de la cultura de Iuri Lotman, la intertextualidad es un acto lúdico. En su opinión las relaciones textuales equivalen a un juego semiótico, necesario en la estructuración del texto. Esta característica condiciona que la obra se conciba como un proceso dinámico y creativo, que va más allá del de los límites del texto:

[...] los constantes diálogos intratextuales entre géneros y ordenamientos estructurales de diversa orientación, forman ese juego interno de recursos semióticos, que, manifestándose con la mayor claridad en los textos artísticos, resulta, en realidad, una propiedad de todo texto complejo. Precisamente esa propiedad hace al texto un generador de sentido, y no sólo un recipiente pasivo de sentidos colocados en él desde afuera. [...] Para realizar una actividad generadora de sentido, el texto debe estar sumergido en la semiosfera. Y esto significa una situación paradójica: debe obtener <<a la entrada>> un contacto con otro(s) texto(s). (Lotman, 1996: 86, 88-90)

En consonancia con ello vemos que Jaime Gil de Biedma, en el ya citado poema <<El juego de hacer versos>>, que cierra el libro *Moralidades*, hace referencia a esta cualidad lúdica de la expresión poética, condición ligada al discurso intertextual, y que, en palabras del poeta, es signo de madurez artística:

El juego de hacer versos  
-que no es un juego-es algo  
parecido en principio  
al placer solitario.

Con la primera muda,  
en los años nostálgicos  
de nuestra adolescencia,  
a escribir empezamos.

Y son nuestros poemas  
del todo imaginarios  
-demasiado inexpertos  
ni siquiera plagiamos.

[...]

tratar con el idioma  
como si fuera mágico  
es un buen ejercicio,  
que llega a emborracharnos.

Ahora bien, como proceso receptivo, la intertextualidad se nos presenta como un fenómeno en el que podemos leer un texto desde otro texto, Jacques Derrida comparte con el semiólogo ruso esta idea del carácter lúdico de la textualidad: para el filósofo francés la lectura intertextual también es un juego de la presencia y la ausencia, de la interacción dialógica entre textos:

El *texto* sería un juego libre de diferencias, un tejido o red de significaciones que remite a otros textos de forma ininterrumpida e infinita: la textualidad derridiana es un tejido de textos y de lecturas, un proceso de significación dominado por el juego interminable de diferenciar y posponer, de la *différance* y la *huella*.<sup>31</sup> (Martínez Fernández, 2001: 70)

Siguiendo la ruta semiológica, Gilles Deleuze y Félix Guattari asocian las relaciones intertextuales a la imagen del rizoma, una metáfora de las relaciones textuales como eslabones semióticos, esto es, en cuanto a su funcionamiento. De este modo el texto se percibe como un espacio ramificado, en el que tiene lugar lo múltiple. El rizoma es un modelo de discurso, un rasgo lingüístico cuya estructura de:

[...] eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas. (Deleuze, 1997: 17)

Puede resultar un tanto aventurado esta vinculación sincrética entre la intertextualidad, la semiótica y el pensamiento filosófico, y aunque

---

<sup>31</sup> «*Différance*» proviene del verbo francés “*différer*” que significa al mismo tiempo «posponer» y «ser diferente de». Derrida invoca los dos sentidos de «*différance*» para describir dos circunstancias que concurren en todo discurso. La primera es que en un texto cualquiera todo elemento está relacionado con otros elementos. La segunda es el requisito tan eminente como banal de que ha de ser radicalmente distinto de ellos. Constata, en definitiva, que un elemento cualquiera de un texto nunca se sustenta en la plenitud de una presencia. Su cometido depende siempre del vínculo que mantiene con otros elementos del mismo texto. Sin embargo, Derrida nunca deja de tener en cuenta que si este elemento del texto existe es porque se diferencia radicalmente de los elementos restantes. No tiene sentido, por consiguiente, desplazar a la escritura el carácter conclusivo que el paradigma fonocéntrico asignaba a la palabra. Ningún elemento de la escritura puede aspirar a privilegio alguno, porque depende tanto de aquellos elementos de los cuales difiere como de aquellos elementos a los cuales pospone. Por todas estas razones, Derrida se abstiene cuidadosamente de atribuir a la escritura la hegemonía que el fonocentrismo localizaba en el signo oralmente expresado. En realidad, la intención de Derrida es demostrar que la dicotomía entre palabra y escritura -y, por extensión, toda dicotomía que aspire a un carácter absoluto- sólo puede ser mantenida si se desdeña un hecho fundamental. Es preciso ignorar en tal caso, que los términos de esta oposición se sustentan entre sí. Si bien nunca llegan a coincidir del todo, no sólo se encuentran referidos el uno al otro sino que, de hecho, se necesitan recíprocamente. Incluso se podría afirmar que cada uno de ellos, en cierto modo, consiste parcialmente en el otro. (Cf. Derrida, 1968)

delicado, consideramos que sobre el tema existen perspectivas de distinta naturaleza, y pese a ello, generalmente se llega a un punto de encuentro, que la intertextualidad focaliza sobre las relaciones y posibilidades de acción, es decir, del diálogo. Dicha circunstancia justifica por qué el texto en colaboración amplía sus posibilidades de sentido, que si actuara aisladamente, en todo caso que éste pudiera valerse por sí mismo.

## **2.2 Las Personas del Verbo y sus tipos de relaciones textuales<sup>32</sup>**

La interrelación entre diversos textos o discursos con frecuencia ha sido vinculada a términos como: heteroglosia, dialogía, juegos y tejidos textuales, y por supuesto con la noción de intertextualidad. Sin embargo, es pertinente que planteemos algunas de las perspectivas críticas más difundidas sobre el tema, pues existen diversas posturas, y lo que en

---

<sup>32</sup> El análisis exhaustivo de la obra de Gil de Biedma nos ha permitido observar una estructura discursiva sumamente compleja y rica en elementos expresivos, la intertextualidad es uno de esos recursos que toman diversos matices. En el caso de *Las Personas del Verbo*, la intertextualidad no se limita a una sola función o teoría restrictiva, por lo que ha sido de vital importancia reconocer ese potencial desde dos ángulos de reflexión muy importantes. Bajtín, más inclusivo, y quien se vuelve, a este respecto en un referente ineludible, pues el germen del concepto de intertextualidad lo hayamos justamente en su teoría literaria, gracias a conceptos como dialogía y polifonía, como se vio en nuestro primer capítulo. El teórico ruso nos sugiere que la conciencia es esencialmente dialógica y que la idea, de hecho, no empieza a vivir sino cuando establece relaciones dialógicas esenciales con ideas ajenas. En este segundo apartado recurriros a la clasificación que el narratólogo Gérard Genette propone en sus *Palimpsestos*, taxonomía que nos permitirá observar las variantes intertextuales presentes en la poética de Gil de Biedma, desde un punto de vista más pragmático. Observaremos cómo los distintos tipos de relaciones textuales que el crítico francés propone están presentes de una u otra forma en los poemas que conforman *Las Personas del Verbo*. Aclaremos que, en este capítulo, esta clasificación la consideramos solamente a nivel de ejemplificación, por lo que no se harán análisis textuales profundos, pues aquí nuestro objetivo es simplemente mostrar la amplitud del tejido intertextual en la poética de Gil de Biedma, para en apartados posteriores argumentar cómo la configuración del tono, de manera especial el tono irónico, y la generación de sentido en el poema dependen, en gran medida, del recurso intertextual y de muchas de sus variantes.

términos generales reconocemos como intertextualidad, en algunos casos se trata simplemente de una forma más de los diversos tipos de relaciones textuales; esto con el afán de acercarnos, más que al proceso en sí, a las intenciones que hay detrás del juego intertextual en la poesía de Jaime Gil de Biedma, a lo que el poeta consigue con este recurso expresivo.

En la poesía de Jaime Gil de Biedma, hemos descubierto diversas formas y maneras de entablar un diálogo efectivo entre discursos propios y ajenos, entre estructuras, estilos y géneros, y dichas relaciones deliberadas están siempre encaminadas a la creación de un efecto, a la configuración del tono poético, ambiguo, plurisignificativo, sugestivo, dialógico. En la poética del catalán, las relaciones textuales -o transtextuales según las llamaría Genette- son un elemento compositivo personal.

Genette en sus *Palimpsestos* ve el texto como una escritura en segundo grado, en el que identifica cinco tipos de relaciones transtextuales<sup>33</sup>: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. Es prudente reconocer que en la postura crítica de Genette nos es prácticamente imposible encontrar alguna vinculación con la concepción del tono poético como fuente plural de sentidos. Sin embargo, en la poesía de Gil de Biedma es posible reconocer, de una u otra forma, los cinco tipos de relaciones textuales propuestas por el teórico francés, subordinadas, como ya hemos señalado,

---

<sup>33</sup> Cfr. Genette, 1989: 10-19.

a la configuración de efectos y matices, es decir del tono poético. Veamos a continuación el planteamiento de los mismos.

### **2.2.1. Intertextualidad: del préstamo a la re-creación**

Genette percibe la intertextualidad como: "relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro." En este caso la cita, el plagio (copia literal) y la alusión (presencia menos literal) son consideradas como referencias intertextuales.

En *Las Personas del Verbo* encontramos múltiples menciones de este tipo, y no sólo de carácter literario: el lenguaje coloquial empleado en refranes y frases hechas, también ocupa un lugar importante en la expresión poética de Gil de Biedma; dos casos representativos de esta forma de intertextualidad "coloquial" son <<*Barcelona ja no es bona, o mi paseo solitario en primavera*>> y <<*De aquí a la eternidad*>>.

Ambos títulos son el resultado de la desautomatización de dos conocidos refranes de la época, deliberadamente alterados por el poeta, con el fin de configurar el tono irónico que caracteriza a ambos textos<sup>34</sup>. En

---

<sup>34</sup> En *Las Personas del Verbo* la desautomatización de las frases hechas tiene una doble vertiente intertextual, por un lado Gil de Biedma echa mano del lenguaje coloquial, y por otro, notamos claramente la influencia poética de Blas de Otero: "Otero enseña lo suyo más que ninguno, pero es el más excitante de todos. Su gusto en utilizar frases hechas, alterándolas, se ha renovado un poco. Ahora trabaja también con ecos literarios:



el primer caso, el título tiene como origen el refrán catalán “*Barcelona es bona si la bolsa sona*”, y en el segundo caso estamos, por lo menos en el nivel paratextual, ante un doble vertiente intertextual.

“De aquí a la eternidad” coincide con el título de la novela de James Jones “*From here to eternity*”, tanto la novela como su adaptación cinematográfica encajan en la época en que Gil de Biedma escribiera su poema. El argumento y el contexto militar de la novela del narrador estadounidense le sirve al poeta para realizar una audaz y velada crítica a la dictadura militar española, donde el enfrentamiento y el continuo hostigamiento de los detractores se evidencia a través de un ingenioso juego de palabras: <<Cuando el rojo se apague torceremos/ a la derecha>>. Otro punto de partida en el desarrollo del título de este poema es el refrán madrileño “*De Madrid al cielo*”, reforzado a su vez por un epígrafe procedente de una copla de dominio popular: “*Ya soy dichoso, ya soy feliz/ porque triunfante llegué a Madrid./Llegué a Madrid*”, hay que entender el sarcasmo de la copla, la entrada triunfal de Franco es precisamente en la capital española.

En una y otra frase se exalta la grandeza y la excelencia de las dos ciudades más emblemáticas de España, Barcelona y Madrid, protagonistas de una rivalidad histórica. No obstante, en los poemas de Gil

---

asociaciones ilustres de adjetivos y nombre –“la espaciosa y triste España”-, o secuencias casi enteras variando puntuación, ritmo y sentido.” (Gil de Biedma, 1991: 127)

de Biedma nos enteramos exactamente de lo contrario, de la desigualdad, la soberbia, el egocentrismo y la inutilidad de la actitud nacionalista de las máximas implícitas en el título de ambos poemas:

Oh mundo de mi infancia, cuya mitología  
se asocia –bien lo veo–  
con el capitalismo de empresa familiar!  
Era ya un poco tarde  
incluso en Cataluña, pero la *pax* burguesa  
reinaba en los hogares y en las fábricas,  
sobre todo en las fábricas –Rusia estaba muy lejos  
y muy lejos Detroit.  
Algo de aquel momento queda en estos palacios  
y en estas perspectivas desiertas bajo el sol,  
cuyo destino ya nadie recuerda.  
Todo fue una ilusión, envejecida  
como la maquinaria de sus fábricas,  
o como la casa en Sitges, o en Caldetas,  
heredada también por el hijo mayor.

Sólo montaña arriba, cerca ya del castillo,  
de sus fosos quemados por los fusilamientos,  
dan señales de vida los murcianos.  
[...]  
Sean ellos sin más preparación  
que su instinto de vida  
más fuerte al final que el patrón que les paga  
y que el *salta-taulells que les desprecia*:  
que la ciudad les pertenezca un día.  
Como les pertenece esta montaña,  
Este despedazado anfiteatro  
De las nostalgias de una burguesía.

<<Barcelona ja no es bona, o mi paseo solitario en primavera>>

Yo pienso en zonas lívidas, en calles  
o en caminos perdidos hacia pueblos  
a lo lejos, igual que en un belén,  
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.

<<De aquí a la eternidad>>

Ahora bien, en el plano de la intertextualidad de carácter literario, *Las Personas del Verbo*, ofrece al lector un cúmulo de referencias a reconocer, sin duda alguna <<Pandémica y Celeste>> es el más claro ejemplo del talento adaptador del poeta catalán, que inicia con el título, cuya referencia más directa son los *Diálogos* de Platón y los versos de Catulo que sirven de epígrafe:

Para saber de amor, para aprenderle  
haber estado solo es necesario.  
Y es necesario en cuatrocientas noches  
-con cuatrocientos cuerpos diferentes-  
haber hecho el amor. Que sus misterios,  
**como dijo el poeta, son del alma,  
pero un cuerpo es el libro en que se leen.**

<<Pandémica y Celeste>>

En esta estrofa, Gil de Biedma hace además alusión a dos versos de <<The Ecstasy>> del poeta inglés John Donne: "Love's mysteries in souls do grow, / But yet the body is his book." En este caso, el poeta español hace una traducción libre de los versos de Donne, aspecto que llama la atención, en tanto que suele incorporarlos en su idioma original, circunstancia que se

presenta como rasgo característico de su estilo. La referencia del poema inglés le sirve a Gil de Biedma para aclarar y, hasta cierto punto, justificar algo muy personal, el carácter hedonista del hablante de *Las Personas del Verbo*, la naturaleza del amor, voluptuoso y espiritual. Lo relevante de esta referencia es que el autor se apoya en una autoridad para objetivar y validar su teoría sobre el amor, teoría que se construye y se clarifica a través de múltiples referencias textuales:

La historia en cuerpo y alma, como una imagen rota,  
**de la *langueur goûtée à ce mal d'être deux*.**

Sin despreciar  
-alegres como fiesta entre semana-  
las experiencias de promiscuidad.

<<Pandémica y Celeste>>

En esta estrofa, nos encontramos ante una cita literal de un verso de *L'après-midi d'un faune*, de Stéphane Mallarmé. El hecho de que Gil de Biedma intercale la cita literal del verso en francés es una estrategia para potenciar la expresión y el significado de sus propios versos, dejando claro que el verso no es de su autoría: por el sitio que ocupa dicha referencia, ésta encierra el sentido general del conflicto entre las dos formas de amor de <<Pandémica y Celeste>>. Y si observamos el sentido de los versos que le siguen, el significado mítico del personaje de la égloga de Mallarmé, un ser lascivo y seductor, que siente gusto por cuerpos "a ser posible jóvenes",

le permite a Gil de Biedma matizar el carácter epicúreo de su protagonista.

Otro caso peculiar de juego intertextual entre lo literario y lo no literario es el poema <<Auden's at last the secret is out...>> (en romance), y como el mismo título indica, se trata de una versión en romance del poema de W. H. Auden, en el que además Gil de Biedma evidencia claramente el origen del texto, sin ocultar que se trata de una adaptación:

Como siempre ha de ocurrir  
ya está sabido el misterio  
y maduro, para dicho,  
el cuentecillo indiscreto:  
en los Cafés de la plaza  
las lenguas lo están corriendo.

**-Que la cabra tira al monte  
y nunca hay humo sin fuego.**

<<Auden's at last the secret is out...>>

La intertextualidad de carácter literario está implícita en la interpretación castellana del texto inglés. Sin embargo, Gil de Biedma, en su versión, se esfuerza por recrear un tono popular, de murmuración y cotilleo, que se logra gracias a la inclusión de frases usuales en el lenguaje oral, "las lenguas lo están corriendo" y refranes de dominio popular, "Que la cabra tira al monte/ y nunca hay humo sin fuego".

Podemos decir que en el poema de Gil de Biedma hay una interesante parodia del de Auden en cuanto al tema, la estilística, la forma

estrófica, y por supuesto en el tono y la intención del poema original. Sin embargo, esto no le resta autenticidad al texto del poeta español, por el contrario, esta forma de “reproducción” intertextual es parte importante del carácter innovador de su poética:

Para el poeta el concepto de imitación no es en absoluto un gusto que disminuya la originalidad de su obra. [...] La mayoría de los críticos de Jaime Gil de Biedma han rastreado y documentado las citas, los préstamos literarios, los collages, las apropiaciones de tonos, estilos y temas a que acude constantemente. Este apropiamiento cultural se da en su obra en dos niveles: en el de la alta cultura y en el de la cultura popular. [...] El recurso de las alusiones literarias nos lleva siempre al enfriamiento de las falacias emocionales que un poema puede contener, nos vuelve <<desde la ilusión de la realidad a la realidad de la ilusión literaria>>. [...] lo que resulta cierto es que esa aparición de un horizonte literario usurpado nos remite siempre al autor como lector, que es uno de los rasgos que definen su identidad poética. (Cañas, 1990: 20)

En la poesía de Gil de Biedma, este tipo de intertextualidad no se resume a un catálogo de traducciones y refranes, hay mucho más. Detrás de dichos recursos está la posibilidad de ampliar el poder significativo de la expresión poética, de modular su propio discurso, marcando notables diferencias individualizadoras, a pesar del plagio.

En todo lenguaje, sin importar su origen, siempre hay algo no dicho explícitamente, y en muchas ocasiones es posible abordarlo a través de la traducción, de hecho, la intertextualidad es cercana a actividades interpretativas como la traducción. Se trata de una labor en la que es necesario el intercambio de información que supone el dominio de dos códigos diferentes, porque se vislumbra como un proceso bilingüe, intercultural, interdiscursivo e intertextual. En el plano literario, una buena

traducción no consiste simplemente en encontrar correspondencias semánticas entre palabras de distintos idiomas, es mucho más importante captar e interpretar los matices e intenciones propios de cada obra, y Jaime Gil de Biedma era un maestro en este rubro, prueba de ello es el poema que nos ha servido de pretexto para esta cavilación.

Por su parte, el constante sincretismo entre el refrán, como manifestación popular de carácter oral, y la literatura, es una práctica muy antigua, recordemos la estilística de Juan Ruíz (Arcipreste de Hita) o la de Miguel de Cervantes, por ejemplo. En la poesía de Gil de Biedma el refrán más que una ordinaria alusión, amplía las capacidades significativas de las palabras, puede tratarse de expresiones incisivas, pues en muchas ocasiones no deja de cumplir con una función social, circunstancia que bien puede fortalecer los efectos del tono, y muy en especial del tono irónico, tan frecuente en *Las Personas del Verbo*, como se estudiará en el último apartado de la presente investigación. Es una manera eficaz de dirigir nuestra atención hacia aquello que el artista le interesa resaltar, y se vuelve sugestiva justamente por el lugar que ocupa en el poema.

El refrán, en sí mismo, es de naturaleza intertextual, ya que nos ofrece la posibilidad de relacionar al menos dos ideas, no brinda una sola opción de interpretación y ésta depende, en gran parte, de la circunstancia y la intención por la que se recurre a él. Es dialógico e interactivo, se trata de un recurso versátil y vigente que se adapta a nuevas circunstancias, y

aunque se trate de una herencia común, el refrán constantemente es sometido a intereses e intenciones personales, tanto en una conversación corriente, como en un texto literario.

### **2.2.2. Paratextualidad: un entorno extratextual**

La paratextualidad implica señales accesorias que procuran un entorno al texto: "título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso." (Genette, 1989: 11)

*Las Personas del Verbo* tiene un sinfín de estas señales que aportan un contexto extraliterario al libro en su conjunto. Veamos algunos ejemplos. Cabe señalar que Jaime Gil de Biedma, inicia -o ¿finaliza?- su obra completa con una nota autógrafa en la contraportada y segunda solapa; en la que nos pone al tanto, con cierta malicia, de algunos datos autobiográficos, referencias que podemos identificar como elementos textuales (intertextuales) de determinados poemas, al ser referentes de la identidad poética de su voz lírica:

Nací en Barcelona en 1929 y aquí he residido casi siempre. Pasé los tres años de la guerra civil en Nava de la Asunción, un pueblo de la provincia de Segovia, en donde mi familia posee una casa, a la que siempre acabo por volver. La





todo ligeramente egoísta y caduco.

[...]

De mi pequeño reino afortunado  
me quedó esta costumbre de calor  
y una imposible propensión al mito<sup>36</sup>.

<<Infancia y confesiones>>

Un pequeño rincón en el mapa de España  
que me sé de memoria, porque fue mi reino.  
Podría imaginar  
que no ha pasado el tiempo,  
lo mismo que a seis años, a esa edad  
en que el dormir descansa verdaderamente,  
con los ojos cerrados  
y despierto en la cama, las mañanas de invierno,  
imaginaba un día del verano anterior.

[...]

Sueño de los mayores, todo aquello.  
Sueño de su nostalgia de otra vida más noble,  
de otra edad exaltándoles  
hacia una eternidad de grandes fincas,  
más allá de su miedo a morir ellos solos.  
Así fui, desde niño, acostumbrado  
al ejercicio de la irrealidad,  
y todavía, en la melancolía  
que de entonces me queda,  
hay rencor de conciencia engañada,  
resentimiento demasiado vivo  
que ni el silencio y la soledad lo calman,  
aunque acaso también algo más hondo  
traigan al corazón.

<<Ribera de los alisos>>

La presencia de epígrafes es otra constante paratextual en *Las Personas del Verbo*, tomemos en cuenta que:

---

<sup>36</sup> *Las Personas del Verbo* es una constante cosmovisión del propio YO, gracias a está mitología personal que caracteriza gran parte de la poética de Gil de Biedma, éste hace de sí mismo un objeto literario, simbólico y en consecuencia sujeto a interpretación. Esa es la verdadera relevancia del talante autobiográfico de su obra, y sobre todo el referente a la infancia, como tiempo primigenio en el que el sujeto aún no era lo que es en el momento de la escritura. Esta contraposición entre experiencias pasadas y presentes se convierte en caldo de cultivo en la configuración de efectos, matices y tonos.

El epígrafe plantea un diálogo entre dos textos, uno que se desarrolla íntegramente a la vista del lector y otro que se presenta como fragmento desgajado de una totalidad ausente, pero de algún modo representada. La brevedad, el fragmentarismo, el carácter alusivo son rasgos que contribuyen a que el epígrafe se cargue de significación por diversas vías y se convierta, así, en elemento consustancial al texto que acompaña. (Montero, 1997: 190)

En el caso de *Las Personas del Verbo*, antes de que el lector pueda leer el primer poema del libro, nos encontramos con dos epígrafes introductorios, en primer lugar los versos del *Consejo IV* de Antonio Machado, y en segundo término una referencia del filósofo griego Anaxímandro.

Ambos epígrafes le permiten a Gil de Biedma delimitar los contornos de su poética, e iniciar su obra con un interesante diálogo intertextual como preámbulo a su obra completa, que sugieren, además, la esencia y el espíritu de su poesía:

*Sabe esperar, aguarda que la marea fluya  
-así en la costa un barco- sin que el partir te inquiete.  
Todo el que aguarda sabe que la victoria es suya;  
porque la vida es larga y el arte es un juguete.  
Y si la vida es corta  
y no llega la mar a tu galera,  
aguarda sin partir y siempre espera,  
que el arte es largo y, además, no importa.*

Antonio Machado

Estos versos de Machado son la nota literaria introductoria al poemario del poeta español, epígrafe que cobra sentido porque de éste se infiere una verdad esencial para la poética de Gil de Biedma: la vida

como argumento poético. Esta sugerencia machadiana toma un sentido especial para sus testimonios poéticos, ya que si por un lado el poeta catalán define su obra completa en términos similares a los versos del poeta sevillano –“un libro de poemas no viene a ser otra cosa que la historia del hombre que es su autor, pero elevada a un nivel de significación en que la vida de uno es ya la vida de todos los hombres” (Gil de Biedma, 1997:18), por otro lado, son innumerables los casos en que la palabra “vida” se hace presente en la poética de Gil de Biedma, por lo que el término adquiere, incluso, un carácter simbólico:

Aunque sea un instante, deseamos  
descansar. Soñamos con dejarnos.  
No sé, pero en cualquier lugar  
con tal de que **la vida** deponga sus espinas.  
[...]  
-invocando un pasado que jamás existió-

para creer al menos de que verdad **vivimos**  
y que **la vida** es más que esta pausa inmensa,  
vertiginosa,

<<Aunque sea un instante>>

[...]  
Y **la vida**, que adquiere  
carácter panorámico,  
inmensidad de instante también casi angustioso  
-como de amanecer en campamento  
o portal de belén-, **la vida** va espaciándose  
otra vez bajo el cielo enrarecido  
mientras que aceleramos.

<<De aquí a la eternidad>>

Que **la vida** iba en serio  
uno lo empieza a comprender más tarde  
-como todos los jóvenes, yo vine  
a llevarme **la vida** por delante.

<<No volveré a ser joven>>

Otro aspecto a destacar en el epígrafe de Machado, es la concepción del arte como juego, principio que nos liga inmediatamente con el sentido del discurso intertextual en Gil de Biedma, no perdamos de vista que si existe un término asociado a la ambigua noción de intertextualidad, ese vocablo es justamente el "juego". Gil de Biedma comparte la valoración poética de Machado a través de <<El juego de hacer versos>>, poema donde destaca el carácter intertextual de su obra como evidencia de la experiencia y madurez del poeta, donde la vida, con todo y sus contradicciones, está vinculada al arte poético, pues hacer versos es y no es un juego.

El siguiente epígrafe es una máxima de Anaxíandro que dará título al primer libro de *Las Personas del Verbo*, "Según sentencia del tiempo":

*Donde tuvo su origen, allí es preciso que retorne en su caída, de acuerdo con las determinaciones del destino. Las cosas deben pagar unas a otras castigo y pena según sentencia del tiempo.*

Anaxíandro

Este primer apartado consta solamente de un soneto sin titular, pero que, junto a las palabras de Anaxíandro, funciona como exordio al argumento de su poesía: el paso del tiempo, es decir, el ciclo de la vida y de la historia, del nacimiento a la muerte y lo que ello significa en la experiencia del sujeto. Con estos textos Jaime Gil de Biedma presagia el final de su historia, de todas las historias. *Poemas póstumos*, en lo general, y

<<Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma>> en lo particular, afianza  
la premisa:

[...]  
Cuando ya no, cuando la torrentera.  
Una torre clamando se derrumba.  
Rompe mejor la voz contra las fauces.

Cuando saben los dientes a madera,  
cuando el lecho se vuelve hacia la tumba,  
cuando el cuerpo nos vuelve hacia sus cauces.

<<Según sentencia del tiempo>>

El texto de Anaxíandro y el soneto de Gil de Biedma son la  
continuación del diálogo intertextual interno de *Las Personas del Verbo*, y  
nos anticipan el tono elegíaco que dominará, especialmente en la última  
parte de la obra:

Una clara conciencia de lo que ha perdido,  
es lo que le consuela. **Se levanta**  
**cada mañana a fallecer**, discurre por estancias  
en donde sordamente, duele el tiempo  
que se detuvo, la herida mal cerrada.

[...]  
La historia es un instante preferido,  
un tesoro en imágenes, que él guarda  
**para su necesaria consulta con la muerte.**  
Y el final de la historia es esta pausa.

<<Príncipe de Aquitania, en su Torre Abolida>>

Habitaba un país delimitado  
por la cercana costa de la muerte  
y el jardín de la infancia, que ella nunca olvidó.

<<Últimos meses>>

[...]  
Pero ha pasado el tiempo  
y la verdad desagradable asoma:  
envejecer, morir,  
es el único argumento de la obra.

<<No volveré a ser joven>>

Más allá de la estructura del libro, en la concepción de muchos poemas está sujeta también la referencia paratextual en epígrafes; éstos son complemento esencial de su estilística, clara influencia de su maestro Jorge Guillén.

El epígrafe literario es una forma de diálogo que el poeta mantiene con la tradición, en *Las Personas del Verbo* éste recurso está plenamente integrado a la composición del libro, pues no se trata de un recurso secundario y prescindible. El epígrafe, en su función paratextual, sugiere posibles interpretaciones, y generalmente anuncia el tono que servirá de fondo a la composición, al mismo tiempo que nos permite rastrear algunos rasgos estilísticos, y por qué no, es una manera de introducirnos en el juego de la interpretación. Se trata de un fragmento de texto, deliberadamente elegido, lo que fortalece su carácter alusivo e intencional, es decir, que no sólo sirve de acompañante al texto que se desarrolla ante nuestros ojos, son mucho más relevantes las contribuciones que hace para enriquecer los niveles significativos del texto al que sirve de marco, y sobre todo para sugerir, pues de inicio promete “algo” que no sabemos bien a bien cómo

se desarrollará, generalmente la trayectoria de ese “algo” termina sorprendiéndonos.

En algunos casos éste anuncia el tema fundamental del poema, pero sobre todo es un valiosísimo elemento en la configuración del tono poético, además de que las referencias de este tipo no se limitan al ámbito literario. Tenemos el caso de <<El Arquitrabe>>, cuyo epígrafe, “**Andamios para las ideas**” es tomado del título de un libro de Adolfo Muñoz Alonso, catedrático de filosofía que participó de la vida oficial del régimen franquista y que por tanto contribuyó a legitimarlo. Gracias a la cita introductoria que hace alusión al libro y a la filosofía de Muñoz Alonso, Gil de Biedma ironiza sobre el aparato ideológico y propagandístico que ayudó a que Franco se mantuviera en el poder hasta el día de su muerte; pero ironiza además sobre las mentiras y demagogias del mismo:

[...]

Y **hay quien levanta andamios**

para que no se caiga: gente atenta.

(Curioso que en inglés *scaffold* signifique a la vez andamio y cadalso.)

<<El Arquitrabe>>

Los referentes musicales también forman parte de esta forma de paratextualidad. Destaca el caso del poema <<Elegía y recuerdo de la canción francesa>> que utiliza como epígrafe dos versos de *Les feuilles mortes* de Joseph Kosma y Jacques Prévert, “*C’est une chanson/ qui nous*



*ressemble.*” En este caso, la canción francesa está ligada al recuerdo del hablante, asociado a las imágenes que hereda el fin de la segunda Guerra Mundial y a la falsa promesa de la caída del franquismo. El título del poema, y el adjetivo del epígrafe, anuncian cuál será el tono que dominará a lo largo del texto, un tono que se balancea entre lo elegíaco y lo nostálgico:

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.  
[...]  
Hasta el aire de entonces parecía  
que estuviera suspenso, como si preguntara,  
y en las viejas tabernas de barrio  
los vencidos hablaban en voz baja...  
Nosotros, los más jóvenes, como siempre esperábamos  
algo definitivo y general.

Y fue en aquel momento, justamente  
en aquellos momentos de miedo y esperanzas  
-tan irreales, ay- que apareciste,  
oh rosa de lo sórdido, manchada  
creación de los hombres, arisca, vil y bella  
canción francesa de mi juventud!  
[...]  
parece que fue ayer y algo ha cambiado.  
hoy no esperamos la revolución.

La voz lírica nunca se refiere a la letra de la canción, sino al momento histórico y personal en que la melodía apareció, y esta coincidencia es la que otorga un significado especial a la pieza musical. El tono de la canción evocada coincide con el matiz de la voz del

protagonista, la melodía se presenta a los sentidos como una forma sugestiva de resonancias en el sentir, una pieza llena de connotaciones, como un modo de identidad a través del cual el protagonista asume el sentido de la vida:

Para toda la gente de mi edad que vivió el final de la Guerra Mundial con la esperanza, además, de que el final de la Guerra Mundial era el final de la posguerra civil, cosa que no ocurrió, y, cuando terminó, en mitad de aquella Europa absolutamente hecha astillas, en nuestro país se produjo un silencio; ese silencio como diciendo <<Aquí va a caer una bofetada, a ver si cae pronto>>, y no ocurrió nada; ese silencio de expectación en que todos esperábamos oír el crujido de la caída del régimen de Franco, lo único que oímos y que escuchamos fue la llegada de la canción francesa, la llegada de la canción de <<la môme Piaf>> y, sobre todo en aquella época, de Juliette Gréco.

Este poema dio un epígrafe de un letrista y de un músico muy de la época, Jacques Prévert y Kosma, de una canción absolutamente <<el himno>>, que es *Les feuilles mortes*<sup>37</sup>. Últimamente, la he vuelto a oír y realmente es de un sentimentalismo embarazoso. Pero entonces realmente tenía una especie de sonido negro y un malditismo que se acordaba mucho con nosotros, y además realmente nuestra frustración española se consoló en gran parte gracias a esta canción francesa. (La voz de Jaime Gil de Biedma, 2001: 26)

---

<sup>37</sup> Oh! je voudrais tant que tu te souviennes  
Des jours heureux où nous étions amis.  
En ce temps-là la vie était plus belle,  
Et le soleil plus brûlant qu'aujourd'hui.  
Les feuilles mortes se ramassent à la pelle.  
Tu vois, je n'ai pas oublié...  
Les feuilles mortes se ramassent à la pelle,  
Les souvenirs et les regrets aussi  
Et le vent du nord les emporte  
Dans la nuit froide de l'oubli.  
Tu vois, je n'ai pas oublié  
La chanson que tu me chantais.

C'est une chanson qui nous ressemble.  
Toi, tu m'aimais et je t'aimais  
Et nous vivions tous deux ensemble,  
Toi qui m'aimais, moi qui t'aimais.  
Mais la vie sépare ceux qui s'aiment,  
Tout doucement, sans faire de bruit  
Et la mer efface sur le sable  
Les pas des amants désunis.

En este caso, el epígrafe en consonancia con la canción, despliegan, a modo de introducción, una atmósfera llena de significación melancólica, y ésta adquiere sentido, y valor de signo, al ser cubierta de asociaciones personales.

La titulación es otro recurso paratextual esencial en la composición, no se trata de simples accesorios decorativos, sino de otro recurso expresivo que posibilita potenciar los alcances significativos e interpretativos del poema. Los títulos que lleva cada uno de los libros en *Las Personas del Verbo*, implica una doble postura, como paratexto, que es finalmente la función de todo título, y en muchos casos también como intertexto, considerando la nomenclatura de Genette: “La titulación en Biedma supone una *mise en abyme*<sup>38</sup>, es una descripción de carácter intertextual que se utiliza como resumen argumental al tiempo que funciona como título.” (Cabanilles, 1989: 103) El asunto de la titulación en Gil de Biedma es realmente interesante, iniciando por la manera en que encabeza –intertextualmente- cada uno de los libros que aparecen como secciones en la obra completa:

I. *Según sentencia del tiempo*: título que es tomado, como ya se indicó en líneas anteriores, de un texto del presocrático Anaxímandro.

II. *Compañeros de viaje*: libro que por un lado comparte título con un poema del *Canto General* de Pablo Neruda, justamente, <<Compañeros

---

<sup>38</sup> Expresión francesa que traducida quiere decir "puesta en abismo", referida a la figura retórica que consiste en imbricar una narración dentro de otra, de manera análoga a las muñecas rusas.

de viaje>><sup>39</sup>, y por el otro se trata de una frase empleada por los exiliados españoles y por aquéllos que se oponían a la dictadura.<sup>40</sup>

III. *Moralidades*: título relacionado con un tipo de composición teatral de Medioevo.

IV. *Poemas póstumos*: un caso especial de intratextualidad o autotextualidad, pues tiene una relación directa con uno de los poemas más emblemáticos de dicho apartado, <<Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma>>.

Ahora bien, como ejemplos evidentes de títulos-cita tenemos:

- <<En el nombre de hoy>>, que tiene ciertas coincidencias con <<En el nombre de España, paz>> de Blas de Otero, y con las palabras clave de la oración del *Padre nuestro*: <<en el nombre del padre>>.
- <<A través del espejo>>, que es traducción de *Through the Looking Glass* de Lewis Carrol.
- <<Son pláticas de familia>>, título tomado de un parlamento de Don Juan Tenorio:<<¡Eh! Ya salimos del paso,/ y no hay que extrañar la homilía;/ son pláticas de familia,/ de las que nunca hice caso.>>. (Zorrilla:24)

---

<sup>39</sup> Se trata del poema IV del Canto XV.

<sup>40</sup> Los “compañeros de viaje” eran los republicanos o hijos de republicanos que compartían el mismo medio de transporte y el mismo destino hacia el exilio. Entre la generación de Gil de Biedma se retomó la expresión para aquéllos que compartían ideología, el comunismo y el antifranquismo. Y si añadimos el contenido del poema de Neruda, el matiz de los poemas de esta segunda sección de *Las Personas del Verbo*, está perfectamente sugerido, el tono será político, de complicidad y solidaridad con los vencidos.

- <<Las grandes esperanzas>>, que nos trae a la memoria la novela de Charles Dickens *Great Expectations*.
- <<De vita beata>>, que refiere al título de uno de los diálogos morales de Séneca.
- <<De Senectute>>, que retoma el título de un diálogo sobre la vejez, escrito por Marco Tulio Cicerón.
- <<París, postal del cielo>>, que está inspirado en los *Tableaux parisiens* de Baudelaire, y en los versos de Blas de Otero "París, postal del cielo/ firmada por el Sena">><sup>41</sup>.
- <<Príncipe de Aquitania en su torre abolida>>, que es una reminiscencia de <<L'inconsolé>> de Gérard de Nerval: "Je suis le ténébreux, -le veuf, -l'inconsolé,/ Le prince d'Aquitaine à la tour abolie".
- <<Pandémica y Celeste>>, que se remonta a los diálogos platónicos.
- <<T'introduire dans mon histoire>>, variación del primer verso de un soneto de Stéphane Mallarmé:

***M'introduire dans ton histoire***

*C'est en héros effarouché  
S'il a du talon nu touché  
Quelque gazon de territoire*

*À des glaciers attentatoire  
Je ne sais le naïf péché  
Que tu n'auras pas empêché  
De rire très haut sa victoire*

---

<sup>41</sup> Los versos de Blas de Otero pertenecen al poema <<Esta villa se lleva la flor>>, del libro *Hacia la inmensa mayoría*.

*Dis si je ne suis pas joyeux  
Tonnerre et rubis aux moyeux  
De voir en l'air que ce feu troue.*

*Avec des royaumes épars  
Comme mourir pourpre la roue  
Du seul vespéral de mes chars.*

- <<En el castillo de Luna>> inspirado en el *Romancero* de Bernardo del Carpio, cuyos versos sirven de epígrafe al poema:

***En el castillo de Luna***

*Tenéis al anciano preso.*

.....  
*Cansadas ya las paredes  
de guardar tan lago tiempo  
a quien recibieron mozo  
y ya le ven cano y ciego.<sup>42</sup>*

La titulación en *Las Personas del Verbo* es un recurso expresivo que va mucho más allá de un simple elemento accesorio, cuya función se limite a buscar algo que llame la atención del lector. En esta poética, el título es una estrategia que cubre diversas funciones, que puede ir desde constituir un primer comentario o una primera crítica al texto que está por comenzar, hasta un franco diálogo entre una voz tomada en préstamo que enmarca, e introduce, otra voz que está por manifestarse.

---

<sup>42</sup> El tema del poema de Gil de Biedma se centra sobre un preso político, que pasa 20 años en una cárcel franquista. El tono irónico del poema, al igual que la crítica a la dictadura, viene dado, justamente, por la relación que existe entre los personajes de ambos textos, el anciano preso mencionado en los versos del romance citado en el epígrafe es Sancho Díaz, Conde de Saldaña y Mayordomo del Rey Alfonso II “El casto”, además de ser padre del legendario Bernardo del Carpio. Sancho Díaz tiene un amor clandestino con la infanta Doña Ximena, hermana del Rey Alfonso II, del cual nace Bernardo, el Rey enfurecido encierra a su hermana en un convento, mientras que a Sancho Díaz le manda sacar los ojos y lo encierra de por vida en la fortaleza de la luna, <<En el castillo de Luna>>.

En este caso, dicha modalidad paratextual es parte de la riqueza significativa e interpretativa del poema, y considerando que es nuestro primer contacto con el texto, esta forma de "título-cita" genera expectativas, pues al provenir de fuentes reconocibles en sí mismo ya está cargado de connotaciones y matices que establecerán contacto con el texto al que sirven de preámbulo.

En la poesía de Gil de Biedma la implicación de la intertextualidad latente en muchos de sus títulos, nos invita a una lectura simultánea del poema con su, o sus, referentes, ya que, aunque es perfectamente comprensible el poema como creación independiente y autónoma, también es cierto que las intenciones, los efectos, los matices, en una palabra, el tono poético, adquieren un énfasis más intenso, considerando que, refiriéndonos en términos de tonalidad es muy difícil hablar de claridad, pues la esencia del tono es la sugestión, y sin duda alguna el título es ya de inicio un guiño, una insinuación, una invitación a interpretar el texto a partir de ese otro texto que representa el título.

Un caso especial, por toda la red intertextual que se teje en el texto desde el título y durante su desarrollo, es el de <<*Barcelona ja no és bona , o mi paseo solitario en primavera*>>, poema del que valdría la pena hacer algunas anotaciones de cómo el doble paratexto-intertexto tiene un efecto directo en la configuración del tono poético:

## BARCELONA JA NO ÉS BONA, O MI PASEO SOLITARIO EN PRIMAVERA

*Este despedazado anfiteatro,  
impío honor de los dioses, cuya afrenta  
publica el amarillo jaramago,  
ya reducido a trágico teatro,  
¡oh fábula del tiempo! representa  
cuánta fue su grandeza y es su estrago.*

Rodrigo Caro

En los meses de aquella primavera  
pasaron aquí seguramente  
más de una vez.  
Entonces, los dos eran muy jóvenes  
y tenían el Chrysler amarillo y negro.  
Los imagino al mediodía, por la avenida de los tilos,  
la capota del coche salpicada de sol,  
o quizá en Miramar, llegando a los jardines,  
mientras que sobre el fondo del puerto y la ciudad  
se mecen las sombrillas del restaurante al aire libre,  
y las conversaciones, y la música,  
fundiéndose al rumor de los neumáticos  
sobre la grava del paseo.

Sólo por un instante  
se destacan los dos a pleno sol  
con los trajes que he visto en las fotografías:  
él examina un coche muchísimo más caro  
-un Duesenberg *sport* con doble parabrisas,  
bello como una máquina de guerra-  
y ella se vuelve a mí, quizá esperándome,  
y el vaivén de las rosas de la pérgola  
parpadea e la sombra  
de sus pacientes ojos de embarazada.  
Era el año de la Exposición.

Así yo estuve aquí  
dentro del vientre de mi madre,  
y es verdad, que algo oscuro, que algo anterior me trae  
por estos sitios destartalados.  
Más aún que los árboles y la naturaleza  
o que el susurro del agua corriente  
furtiva, reflejándose en las hojas  
-y eso que ya a mis años  
se empieza a agradecer la primavera-,  
yo busco en mis paseos los tristes edificios,





Como ya hemos mencionado, el título de poema, está estructurado por dos referencias textuales; en la primera parte, Gil de Biedma juega con el significado de un célebre refrán catalán: “*Barcelona és bona si la bolsa sona, y si no sona Barcelona també es Bona*”. Tiene un alcance económico y refleja el orgullo nacionalista de los catalanes hacia la ciudad capital. El sentido del aforismo refiere a que Barcelona es considerada una gran ciudad, pero sólo disfrutable para quien tiene dinero; la segunda parte del refrán es a modo de desagravio fervoroso, pues aun sin la solvencia económica, Barcelona sigue siendo disfrutable. La pequeña variación que Gil de Biedma hace sobre dicha expresión, *Barcelona ja no és bona*, contradice el sentido original de la frase popular, pues evoca un pasado de bonanza que contrasta con el presente que refiere a una situación de pobreza y desigualdad, todo ello expresado en un tono disfórico. Como se verá en el desarrollo del poema, y en conjunto con los demás paratextos, la carencia no es sólo económica; está claro que la negación de la frase permite al lector detectar una fuerte carga irónica ante la visión idealizada de esta ciudad.

La segunda parte del título alude a un poema de Nicasio Álvarez de Cienfuegos <<Mi paseo solitario de primavera>>. Este referente da al poema de Gil de Biedma el tono intimista y social, además de que existe una relación estilística en la forma de tratar el tema en ambos textos. El poema de Cienfuegos trata sobre la desigualdad entre los hombres y sobre

la explotación y discriminación de los menos favorecidos, al mismo tiempo manifiesta su rechazo con una serie de valores ideológicos vinculados al endiosamiento de lo material y al egocentrismo:

En lugar del amor que hermana al hombre  
con sus iguales, engranando a aquéstos  
con los seres sin fin, rindió sus cultos  
a la dominación que injusta rompe  
la trabazón del universo entero,  
y al hombre aísla, y a la especie humana  
Amó el hombre, sí, amó, mas no a su hermano,  
sino a los monstruos que crió su idea:  
al mortífero honor, al oro infame,  
a la inicua ambición, al letargoso  
indolente placer, y a ti, oh terrible  
sed de la fama; el hierro y la impostura  
son tus clarines, la anchurosa tierra  
a tu nombre retiembla y brota sangre.  
Vosotras sois, pasiones infelices,  
los dioses del mortal, que eternamente  
vuestra falsa ilusión sigue anhelante.

El poema de Cienfuegos abre, a modo de epígrafe, con una suerte de proverbio latino, "*Mihi natura aliquid semper amare dedit*", (La naturaleza me ha concedido siempre amar algo), con lo que se anuncia hacia dónde se dirigirá el tema central del texto, el amor a lo esencialmente humano. Se trata de un extenso poema constituido por 146 versos endecasílabos, mientras que el poema de Gil de Biedma, aunque es extenso, sólo utiliza 78 versos combinados, de arte menor y mayor. El poeta madrileño se caracterizó por su férrea conciencia social, creyó firmemente en la fraternidad y la hermandad universal, con mucha frecuencia su obra

es una clara defensa de las clases trabajadoras. Todos estos antecedentes, implícitos en el paratexto, sirven de guía en la interpretación del texto del poeta catalán.

Y aunque hay más de siglo y medio de distancia entre estos poetas, los dos vivieron una España convulsionada por la guerra, uno, víctima de “La Guerra de la Independencia española” a principios del siglo XIX, el otro, de la Guerra Civil española. En ambos acontecimientos los costos sociales fueron muy altos, y quedan perfectamente ilustrados en estos textos.

En el poema de Gil de Biedma las víctimas de la pobreza, la explotación y la desigualdad social son los murcianos, como representantes de los inmigrantes del sur que llegaron a Barcelona orillados por el desastre económico producto de la Guerra Civil española. Durante la posguerra, la capital catalana fue considerada como una ciudad próspera que ofrecía una salida a los años del hambre y la miseria que heredó la contienda, situación que los barceloneses nunca vieron con buenos ojos; de hecho, los catalanes utilizan, hasta nuestros días, un término peyorativo para este sector no catalán, “los charnegos”, que si por un lado son mirados con cierto desprecio, sobre todo por los más nacionalistas, por otro lado, la burguesía catalana se sirvió (y se sigue sirviendo) de la mano de obra barata de aquéllos que considera “españoles de tercera”.

Ahora bien, el epígrafe de <<*Barcelona ja no és bona o mi paseo solitario en primavera*>> es un fragmento del poema <<*Canción a las ruinas de Itálica*>> de Rodrigo Caro. Se trata de un poema de contenido moral y que presenta una visión desolada de la antigua ciudad romana, cuyas ruinas se encuentran cerca de la ciudad de Sevilla. Gil de Biedma se vale del poema de Caro para fortalecer el sentido de la relación Cataluña-Andalucía que le sirve para el planteamiento social basado en el clasismo radical de muchos catalanes, y al mismo tiempo, la alusión al poema sevillano da el tono melancólico y de desengaño sobre la realidad de los cimientos en los que se erige la supuesta "superioridad" catalana.

La voz poética de Gil de Biedma utiliza como escenario de sus meditaciones la montaña de Montjuic, situada al suroeste de la ciudad de Barcelona. El monte adquiere incluso un significado más personal, porque tiene algunas referencias histórico-autobiográficas, su madre, encinta de él, paseando por la montaña en 1928 -Gil de Biedma nace en 1929. En 1928, Montjuic es además el lugar elegido para la Exposición Universal, lo cual explica la alusión social en la presencia ahí de sus aristocráticos progenitores, y su importancia en la economía catalana.

Montjuic es un escenario simbólico, también fue un punto estratégico para la defensa y control de la ciudad. En el corazón de la montaña, en 1751 se edificó un castillo que posteriormente fue utilizado por Franco como cárcel para presos políticos, que eran fusilados y enterrados en el

cementerio del lado suroeste de la montaña. Este pasaje histórico forma parte del asunto poético del texto de Gil de Biedma, en tanto que deja entrever la decadencia y degeneración de lo que un día estuvo lleno de esplendor, para luego ser testigo fiel de las vilezas cometidas en nombre de la **“pax”**, y que ahora sirve de refugio a los inmigrantes del sur. El tono nostálgico y de desengaño del nuevo significado que adquiere la ciudad de Barcelona, a través de las ruinas de lo que un día fue el espacio representativo de la prosperidad catalana, lo aporta el poema de Rodrigo Caro; la legendaria Itálica al igual que Barcelona se han convertido en lugares devastados, una por los siglos que no respetaron su dignidad, la otra por una guerra civil y una dictadura que la envileció:

[...]

campos de soledad, mustio collado,  
fueron un tiempo Itálica famosa.

[...]

Yace el temido honor de la espantosa  
Muralla, y lastimosa  
Reliquia es solamente.

[...]

Sólo quedan memorias funerales.

[...]

Todo desapareció, cambió la suerte  
Voces alegres en silencio mudo.

[...]

Basta ejemplo menos, basta el presente,  
Que aún se ve el humo aquí, se ve la llama.

La tendencia intertextual en la poética de Gil de Biedma, abarca casi cualquier espacio del texto. El trabajo que hay en los títulos y los

epígrafes, es tan laborioso como el poema en sí mismo, ya que si por un lado, y como afirma Genette, procuran un entorno y comentario al cuerpo del poema; por otro lado el cuidado que el poeta español pone en la estructura de estos elementos introductorios se debe a que el efecto poético, donde radica el verdadero valor del poema, se va anunciado desde los paratextos que sirven de planteamiento al argumento del texto, además de mantener una relación directa con la conclusión del mismo. Este último aspecto es parte fundamental de la estrategia creativa de los efectos poéticos en el monólogo dramático.

En <<*Barcelona ja no és bona o mi paseo solitario en primavera*>>, el efecto poético se consigue al conectar el título, pero sobre todo el epígrafe con el desenlace del poema, es el resultado de una correspondencia temática que ayuda, al igual que la imagen, a lograr el máximo efecto expresivo, es decir, que gracias a dicha conexión, el tono adquiere su fuerza significativa. En la poética de Gil de Biedma, los paratextos ponen a un lector competente a la expectativa del desenlace, de la intención real del poema y del valor del tono poético: "Sólo con el *dénoement* (desenlace) a la vista podremos dar con el argumento haciendo que los incidentes y, sobre todo el tono general tiendan a vigorizar la intención." (E. A. Poe, 1973: 65) Y un buen trabajo en el nivel paratextual, como lo hemos visto, son prueba de ello.

### **2.2.3 Metatextualidad: valoración del quehacer artístico**

La metatextualidad se asocia con la noción de comentario, es decir, un texto se une a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo. La metatextualidad es por excelencia la relación crítica.

Jaime Gil de Biedma fue un escritor, que si bien es cierto, es reconocido básicamente por su obra poética, tuvo un trabajo como prosista y ensayista igualmente destacable. Sus escritos sobre crítica literaria no sólo son dignos de un análisis profundo por su calidad y agudos comentarios sobre la poética de diversos autores; además, con mucha frecuencia, el poeta español suele hablar de su propia escritura, a través de sus reflexiones sobre textos ajenos. Digamos que esta es otra de las peculiaridades de la función de la intertextualidad en la poética de Gil de Biedma. De esta forma, muchas de las opiniones vertidas en sus ensayos, reunidos en *El pie de la letra*, en su diario *Retrato del artista en 1956*, en la comunicación epistolar que mantuvo con amigos y poetas de la época, y en las múltiples entrevistas que se hicieron al poeta, son una interesante fuente de revelaciones críticas, estilísticas, temáticas e interpretativas sobre lo que realmente significa su obra poética.



Sus ensayos literarios exponen la importancia de la crítica literaria como un principio esencial de la creación poética, como lo revela el epígrafe que sirve de preámbulo a *El pie de la letra*:

*The critical opinions of a writer should always be taken with a large grain of salt. For the most part, they are manifestations of his debate with himself as to what he should do next and what he should avoid.*

W. H. Auden, *Reading*.

Gil de Biedma, a través de las palabras del poeta inglés, asume que la crítica literaria conlleva juicios indirectos sobre la propia escritura, es decir que, en muchos casos, ésta puede ser de carácter auto-metatextual.

En la obra de Jaime Gil de Biedma hay una sorprendente coincidencia entre sus puntos de vista sobre la actividad literaria y la concreción de sus poemas. Para el artista español no hay mucha distancia entre la creación poética y la crítica, por lo menos desde el punto de vista estético:

[...] la crítica literaria no es sino una variedad del arte de escribir y que el efecto estético es tan principal en ella como en cualquier otro género literario. Ante la página por hacer, siempre he vigilado menos el hilo de la idea que el trabajo de las palabras. (Gil de Biedma, 1994: 12)

Ahora bien, la relación crítica no sólo forma parte de su prosa, en *Las Personas del Verbo* contamos con dos casos peculiares de poemas que cumplen con la función metatextual, <<Arte poética>> y el ya varias veces citado <<El juego de hacer versos>>, que desde sus títulos revelan sus

carácter de *poiesis*, expresan su concepción de la poesía. Esta forma de relación textual, es un rasgo interesante de la escritura de Gil de Biedma, y de gran parte de su generación poética.

Es tema común entre los estudiosos de la obra del poeta catalán reconocer su fuerte filiación con la poesía y crítica anglosajona<sup>43</sup>, aquella que se preocupa menos por la estilística y más por lo que el poema hace en cuanto al tono y al efecto poético<sup>44</sup>, destaca la presencia de T. S. Eliot y W. H. Auden. En opinión de Eliot, en la historia cultural de un pueblo la crítica es tan importante como respirar, y por su parte:

[...] Gil de Biedma destaca algunas de las más célebres ideas críticas de Eliot: su concepto del arte como *continuum*, la crítica concebida como una revisión de los valores poéticos, la importancia de lo que en poesía hay de arte (frente a lo que en ella, pueda verse de confianza sentimental), etc. Pero también, la reflexión que hace Eliot sobre el sentido de la palabra <<comunicación>> aplicada a la poesía, con lo que Gil de Biedma entra en el debate que dividía a la crítica por aquellos años acerca del valor de la poesía como comunicación. (Barón Palma, 1996: 76)

---

<sup>43</sup> Por ejemplo: Pere Rovira, Eugenio Maqueda Cuenca, Andrew Samuel Walsh.

<sup>44</sup> Jaime Gil de Biedma reconoció abiertamente su profundo interés por la crítica poética inglesa: “Influencia de críticos que no se preocupan tanto por la estilística como por lo que el poema hace o pretende hacer, o bien reparan en si valía la pena expresar en ese tono lo que el poema expresa, o si el tono está equivocado, o no, respecto a lo que el poeta quería expresar. Podría citar a T.S. Eliot, los escritos críticos de Auden, que leí ya muy tarde, a William Empson, autor de *Siete tipos de ambigüedad*. En general citaría al corpus de crítica poética inglesa desde Matthew Arnold hasta Auden. (en Pérez Escohotado, 2002: 32).

Sin embargo, la crítica poética inglesa, aunque es la que ocupa un lugar relevante en *Las Personas del Verbo*, no es la única que está presente, el poeta español: “encontró apoyo, al menos, en cuatro poetas que fueron también críticos de importancia: Antonio Machado, Luis Cernuda, T. S. Eliot Y W. H. Auden. Gracias a Cernuda, Jaime Gil se libra de la falta de crítica respecto a la validez objetiva de la experiencia.” (Malpartida, 1991: 73)

Jaime Gil de Biedma pone en práctica una manera simultánea de hacer poesía y reflexión, con palabras propias y/o ajenas, sobre la misma obra, los poemas antes mencionados son clara evidencia de ello<sup>45</sup>:

### ARTE POÉTICA

La nostalgia del sol en los terrados,  
en el muro color paloma de cemento  
-sin embargo tan vívido- y el frío  
repentino que casi sobrecoge.

La dulzura, el calor de los labios a solas  
en medio de la calle familiar  
igual que un gran salón, donde acudieran  
multitudes lejanas como seres queridos.

Y sobre todo el vértigo del tiempo,  
el gran boquete abriéndose hacia dentro del alma  
mientras arriba sobrenadan promesas  
que desmayan, lo mismo que si espumas.

Es sin duda el hecho de pensar  
que el hecho de estar vivo exige algo,  
acaso heroicidades –o basta, simplemente,  
alguna humilde cosa común

cuya corteza de materia terrestre  
tratar entre los dedos, con un poco de fe?  
Palabras, por ejemplo.  
Palabras de familia gastadas tibiamente.

En este poema, uno de los más populares, se hacen presentes algunos de los tópicos más relevantes de *Las Personas del Verbo*. La importancia del tiempo, del paso del tiempo, como el detonante que

---

<sup>45</sup> Gil de Biedma es, quizá, junto con Cernuda, el primer poeta español que se sitúa frente al poema con una actitud crítica. Esta actitud crítica supone el cuestionamiento de la posibilidad de transmitir el “mundo” del poeta. (Malpartida, 1991: 73)

promueve la reflexión a través del recuerdo hecho imagen, y como el elemento que sirve de apoyo a la configuración del tono nostálgico y melancólico. La presencia del tiempo es una temática recurrente en la estructura poética de Gil de Biedma, elemento que podemos percibir en prácticamente toda su poesía, y que este texto, en su función metatextual, revela que debemos considerarlo como aspecto esencial en toda su obra<sup>46</sup>:

\*

Quiero decirs cómo todos trajimos  
nuestras vidas aquí, para contarlas.  
Largamente, los unos con los otros  
en el rincón hablamos, tantos meses!  
que nos sabemos bien, y **en el recuerdo  
el júbilo es igual a la tristeza.**  
Para nosotros el dolor es tierno.

**Ay el tiempo! Ya todo se comprende.**

<<Amistad a lo largo>>

\*\*

Hermosa vida que pasó y parece  
ya no pasar...  
Desde este instante, **ahondo  
sueños en la memoria: se estremece  
la eternidad del tiempo** allá en el fondo.  
Y de repente un remolino crece  
que me arrastra sorbido hacia un trasfondo  
de sima, donde va, precipitado,  
**para siempre sumiéndose el pasado.**

<<Recuerda>>

---

<sup>46</sup> No hay que perder de vista que cualquier Arte Poética es una revaloración del quehacer artístico, y sirve para cimentar las bases estilísticas y estéticas del mismo, llámese poesía, teatro, pintura, música, etc. Esta forma de reflexión tiene una larga tradición, Aristóteles, Horacio, Boileau, Lope de Vega, Edgar Allan Poe, T.S. Eliot, W.H. Auden y Cernuda, sólo por mencionar algunos casos destacados. El texto de Jaime Gil de Biedma entra en el rubro de poemas “Arte poética”, razón por la cual le concedemos un valor metatextual, aun tratándose de un poema. Paul Verlaine quizá sea uno de los ejemplos más memorables con su “*Art Poétique*”, sin embargo hay una amplia lista de esta forma de teorización poética, Rubén Darío, Pablo Neruda o Antonio Machado quien, al igual que Gil de Biedma, establece “el tiempo” como constante temática de su poesía.

\*\*\*

**Aún vive en mi memoria aquella noche,**  
recién llegado. Todavía contemplo,  
bajo el Pont Saint Michel, de la mano, en silencio,  
la gran luna de agosto suspensa entre las torres  
de Notre Dame, y azul  
de un imposible el río tantas veces soñado  
*-It's too romantic,* como tú me dijiste  
al retirar los labios.

<<París, postal del cielo>>

\*\*\*\*

**Pero ha pasado el tiempo**  
y la verdad desagradable asoma:  
envejecer, morir,  
es el único argumento de la obra.

<<No volveré a ser joven>>

En el <<Arte poética>> de Gil de Biedma la intertextualidad es otro de los aspectos a considerar en la estructura del poema, se resalta la importancia de inscribirse en una tradición literaria y cultural, y al mismo tiempo se otorga importancia al habla como forma expresiva de dicha tradición: “Palabras, por ejemplo. / Palabras de familia gastadas tibiamente.” Esas palabras de familia que se tratan entre los dedos con un poco de fe, que forman parte de arte de escribir, son aquellos vocablos compartidos ya sea a través de la literatura o de las tibias conversaciones con los amigos.

La percepción de la expresión poética como reescritura, es parte de un doble juego intertextual, pues esta postura de Gil de Biedma sobre el acto de la escritura es muy cercana a Eliot y Auden. Para ellos, inscribirse en una tradición significa crear a través de lo ya dicho, ya que se reescribe

desde un espacio y momento diferente al de la obra que sirve de fuente; y aun tratándose de una cita textual, el valor de ésta se amplía más allá de los límites del texto que la origina, y al ser recontextualizada diversifica el significado y se diversifica a sí misma:

Todas estas distorsiones que enriquecen el significado de los textos, son casos particulares de un concepto más amplio, el de intertextualidad o transcodificación: repercusión de un texto dentro de otro texto como fenómeno estético, de tal modo que la memoria de lo recordado ilumine la lectura del nuevo poema. (Cruz, de la, 1990: 19)

La intertextualidad como fenómeno de transcodificación, amplía el radio significativo e interpretativo del texto, aspecto ligado directamente al poder plurisignificativo del tono poético. En este sentido podemos visualizar el poema como una caja de resonancia donde se “escuchan” voces que nos remiten a algo, y en la que dichos “ecos” permiten al lector percibir nuevos significados. La escritura y la lectura son un acto de la memoria, un constante diálogo con las huellas imborrables de lo leído y escuchado.

#### **2.2 4. Hipertextualidad: entre evocaciones y resonancias**

Gérard Genette define la hipertextualidad como “toda relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. [...], tomemos una noción general de texto en segundo grado [...] o texto derivado de otro texto

preexistente." (Genette, 1989: 14) Para el crítico francés, la hipertextualidad es un aspecto universal de la literariedad, y en su opinión no es posible encontrar un texto que, directa o indirectamente, no evoque a otro. De hecho, para Genette, las formas existentes de transtextualidad son aspectos de toda textualidad, y en el caso del hipertexto, éste es, además, una clase de texto.

Casi cualquier poema incluido en *Las Personas del Verbo* evoca a otro u otros textos, sin embargo encontramos un caso evidente de hipertextualidad, siguiendo la terminología de Genette. Nos referimos al poema <<Albada>>, en su función de hipertexto y que hemos identificado, al menos, la ascendencia de dos hipotextos, en primer lugar el <<Alba>> del trovador provenzal Giraut de Bornelh, y en segundo lugar el de la <<Canción del alba>> de Manuel Machado. Consideramos que tener a la vista los tres textos nos permitirá comprender el tipo de relación que existe entre ellos, y cómo impacta tal derivación en el sentido y en la configuración del tono poético del hipertexto:

### **ALBA**

Rey glorioso, verdadera luz y claridad;  
Dios poderoso, señor, si a vos place,  
sed fiel ayuda a mi compañero,  
pues no lo vi desde que vino la noche,  
    *¡y pronto llegará el alba!*

Buen compañero, tanto si dormís como si veláis.  
no durmáis más, despertaos suavemente;  
pues en oriente veo crecida la estrella

que trae el día, que bien la he conocido,  
*¡y pronto llegará el alba!*  
Buen compañero, cantando os llamo;  
no durmáis más, que oigo cantar al pájaro  
que va buscando el día por la floresta,  
y tengo miedo de que el celoso os sorprenda,  
*¡y pronto llegará el alba!*

Buen compañero, salid al ventanal  
y mirad las estrellas del cielo:  
conoceréis que os soy fiel mensajero;  
si no lo hacéis, vuestro será el daño,  
*¡y pronto llegará el alba!*

Buen compañero, desde que me separé de vos,  
no he dormido ni he dejado de estar de rodillas,  
rogando a Dios, el hijo de Santa María,  
que me devolviese vuestra compañía leal,  
*¡y pronto llegará el alba!*  
Buen compañero, allí afuera, en la escalinata,  
me pedíais que no fuera dormilón,  
sino que velase toda la noche hasta el amanecer.  
Ahora no os placen mi canto ni mi compañía,  
*¡y pronto llegará el alba!*

Dulce buen compañero, estoy en tan deliciosa compañía  
que quisiera ya no hubiera ni alba ni día,  
pues poseo y abrazo a la más gentil que nació de madre,  
por lo que no me importan nada  
*ni el necio celoso ni el alba.*

Giraut de Bornelh

## LA CANCIÓN DEL ALBA

El alba son las manos sucias  
y los ojos ribeteados.  
Y el acabarse las argucias  
para continuar encantados.

Livideces y palideces,  
y monstruos de realidad.  
Y la terrible verdad  
mucho más clara que otras veces.  
Y el terminarse las peleas



con transacciones lamentables.  
Y el hallar las mujeres feas  
y los amigos detestables.

Y el odiar a la aurora violada,  
bobalicona y sonriente,  
con su cara de embarazada,  
color de agua y aguardiente.

Y el empezar a ver cuando  
los ojos se quieren cerrar.  
Y el acabar de estar soñando  
cuando nos vamos a acostar.

Manuel Machado

### ALBADA

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

Despiértate pensando vagamente  
que el portero de noche os ha llamado.  
Y escucha en el silencio: sucediéndose  
hacia lo lejos, se oyen enronquecer  
los tranvías que llevan al trabajo.  
Es el amanecer.

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 del amanecer.

Acuérdate del cuarto en que has dormido.  
Entierra la cabeza en las almohadas,  
sintiendo aún la irritación y el frío  
que da el amanecer  
junto al cuerpo que tanto nos gustaba  
en la noche de ayer,

y piensa en que debieses levantarte.  
Piensa en la casa todavía oscura  
donde entrarás para cambiar de traje,  
y en la oficina, con sueño que vencer,  
y en muchas otras cosas que anuncian  
desde el amanecer.

Aunque a tu lado escuches el susurro  
de otra respiración. Aunque tú busques  
el poco de calor entre tus muslos  
medio dormido, que empieza a estremecer.  
Aunque el amor no deje de ser tan dulce  
hecho al amanecer.

-Junto al cuerpo que anoche me gustaba  
tanto desnudo, déjame que encienda  
la luz para besarse cara a cara  
en el amanecer.  
Porque conozco el día que me espera  
y no por el placer.

Jaime Gil de Biedma<sup>47</sup>

Partiendo de la lectura del poema de Gil de Biedma, notamos que el primer contacto con los poemas de Borneilh y Machado lo identificamos a través del título, lo que significa que el paratexto es un indicio de que existe una relación formal, temática y genérica.

Gil de Biedma retoma el “Alba” del Borneilh, género de la lírica provenzal que trata de la molestia de los amantes por tener que separarse al amanecer, después de haber pasado la noche juntos. Frecuentemente

---

<sup>47</sup> Un dato curioso, el segundo apellido del poeta catalán es “Alba”, Jaime Gil de Biedma y Alba, quizás, forzando un poco la interpretación, y de acuerdo a la temática de su poema, esta coincidencia podría darle un rasgo más personal e íntimo al poema.

este género lírico suele limitarse a las quejas de los amantes, cuando la inoportuna alborada les anuncia el final de su placer.

A grandes rasgos esta es la circunstancia que sirve de marco a la <<Albada>> de Gil de Biedma. Sin embargo en la imitación está implícita una operación transformadora directa e indirecta; directa, porque en cierto grado se transpone una acción de finales del siglo XII a la primera mitad del siglo XX, es decir, de la época del amor cortés a la época de la represión sexual de la dictadura franquista; e indirecta, porque Gil de Biedma se apoya en la tradición, en un estilo ya establecido, el del <<Alba>> de Giraut de Bornelh, y lo ajusta a una circunstancia distinta. Es decir, el poeta español cuenta su propia historia a la manera del trovador provenzal, y dicha transformación llena de matices al hipertexto. La ironía, la nostalgia, el desencanto y el cansancio se convierten en el eje temático de la composición:

**Albada**, una composición bastante más ambiciosa, intenta la puesta al día de otro estereotipo de la lírica europea medieval, la separación de los amantes al amanecer, tal como se da en los trovadores. Un *alba* muy famosa de Giraut de Bornelh sirvió de modelo.

Mi versión ha cambiado el amor cortés en transitoria aventura de una noche, *la gensor* en desnudo cuerpo anónimo y *la cambra*, tan exaltada por los trovadores, en habitación de *meublé*, como aún decimos la gente barcelonesa de mi generación; los pájaros que pían *queren lo jorn per lo boschatge* son los de las Ramblas y *lo fol gilos* no es sino la rutinaria realidad de la vida. Suprimí las invocaciones al principio de cada estrofa –recuérdese que el *alba* de Giraut se cantaba y mi *Albada* se lee-, pero el despliegue del poema es idéntico: seis estrofas de exhortación y una, final, de respuesta. (Gil de Biedma, 1994: 278, 279, 280)

Como bien ha mostrado Gil de Biedma, su poema tiene el mismo despliegue que el del poeta francés. Agregaríamos al comentario del poeta español, que la estrategia discursiva, a través del desdoblamiento, es la misma en ambos poemas. Se trata de dos dimensiones de la conciencia de un mismo sujeto, evidenciadas a través de la exhortación y la respuesta del amante-vigía.

La configuración del tono inicia con la transformación del motivo poético, pues si bien es cierto que en ambos casos se parte de un *topos* tradicional, la separación de los amantes al amanecer, también es cierto que el tema es radicalmente alterado, y es a través de dicha mutación que se consiguen los matices del hipertexto, pues la variación comunica más que el desarrollo del mismo tema.

La temática del poema provenzal es una clara exposición del amor cortés, manifestación de la relación erótica que mantiene el trovador (amante) con una señora. Generalmente se trata de un amor clandestino, pues la dama suele ser casada y de una extracción social que no corresponde a la del trovador. De esta manera se produce un paralelismo entre clases sociales dispares, el trovador-vasallo y la aristocrática señora. El alto rango de la mujer la hace merecedora del amor cortés, es dignificada a través de éste, pues la única forma en que se hace alusión al adulterio es a través del marido celoso, pero nunca a través de la

infidelidad de la dama. Es claro que la *cambra*<sup>48</sup>, el espacio perfecto para un romance de estas condiciones, debe estar acorde con la circunstancia y el estatus de la amada. La llegada del amanecer es un hecho aborrecible para el trovador, porque anuncia el fin del encanto, del idilio.

Ahora bien, en la <<Albada>> de Gil de Biedma también se trata de un encuentro erótico clandestino, muy alejado de los preceptos del amor cortés, no sólo porque la escena es trasladada a un hotel, sino también por el anonimato del cuerpo desnudo, lo cual deja mucho a la imaginación; se adivina un tono “canallesco” en la escena: “sábanas sucias en el suelo, color de abrigo de entretiempo y liga de mujer, la negra humanidad que va a la cama después del amanecer”. Es claro que el tono del poema de Gil de Biedma es discordante con respecto al de Bornelsh, en <<Albada>> nunca se habla de amor sublime, sólo del placer carnal, -Junto al cuerpo que anoche me gustaba/tanto desnudo”, la escena nos hace pensar que el encuentro erótico tiene su origen en la prostitución. Esta circunstancia se transforma en un rasgo irónico del amor cortés, ya que la perspectiva de esta concepción amorosa cambia radicalmente, pues en la prostitución también hay un paralelismo entre clases sociales dispares, la amada a la que canta el trovador se transmuta en el cuerpo que se prostituye, es el plebeyo, por decirlo de algún modo, mientras que la figura del trovador, el

---

<sup>48</sup> Término en desuso, del latín *camĕra*, cámara.

vasallo, se transfigura en el personaje de clase social privilegiada. Los papeles se han invertido.

La pureza e idealización del amor cortés es una clara ironía a la realidad que refleja el "amor" en tiempos de la posguerra, donde la prostitución se convirtió en moneda corriente, la homosexualidad era casi un acto criminal, la sexualidad era controlada a niveles ridículos y la distancia entre clases sociales era abismal. El poema realmente resulta atrevido por las circunstancias históricas en que fue concebido, en este sentido es importante hacer notar que si el texto no fue censurado es debido a la intertextualidad, pues hace que el poema no sea tan transparente, pues la primera impresión es el referente de la tradición trovadoresca. Ahora bien, el tono de desencanto y fastidio que percibimos en <<Albada>> se aviene más con el poema de Manuel Machado, que con el de Bornelh.

Por su parte, la <<Canción del alba>> de Machado es un retrato bien detallado de esa "negra humanidad que va a la cama después del amanecer" descrita por Gil de Biedma, reflejo de la sensibilidad y la imagen de una época aberrante. Ambos poemas transmiten la desolación y el desengaño del efímero placer de la bohemia y de los encuentros furtivos en habitaciones de una noche. La llegada del amanecer destruye y supera cualquier intento de felicidad, en el alba de los poetas españoles se matiza el desencanto, porque ésta implica el retorno a la realidad: << Y

el acabar de estar soñando/cuando nos vamos a acostar. >>, <<Porque conozco el día que me espera/y no por el placer. >> El poeta nos dibuja un despertar asediado por la cotidianeidad.

Para Machado y Gil de Biedma, la noche los devuelve al espacio del deseo, creando un estado efímero en el cual refugiarse, y así engañar momentáneamente la decadente realidad. En los textos de los poetas españoles el día es demasiado previsible, a diferencia de lo que la vida nocturna puede ocultar, el día se vuelve amenazante, en versos de Machado, revela: <<monstruos de realidad/ y la terrible verdad>>, que para el poeta catalán equivale a ese monótono mundo de <<los tranvías que llevan al trabajo>>. En *Albada*, el amor ha sido una pausa en la rutina diaria, al tedio de la cotidianidad.

Estructuralmente hablando el despliegue del texto de Gil de Biedma es mucho más cercano al poema de Bornelh, y aunque también se asemejan en la presencia del tópico que irrumpe los amores, a través de un juego de contrastes entre el pasado idílico y el presente amargo, el significado de dicho tópico no es el mismo. Mientras que en el poema provenzal el alba simboliza la despedida de los amantes, en el del español tiene un marcado tono nostálgico en el que se prefiere el placer nocturno a lo que anuncia la luz del amanecer, y es aquí justamente donde el poema de Machado ayuda a matizar la <<Albada>> de Gil de Biedma en un sentido distinto, en ambos casos se trata de una “contraescritura” de la

forma tradicional, desde la ambientación paisajística, que en el amor cortés se transforma en una sutil analogía entre el amor y la naturaleza, mientras que tal afinidad aparece totalmente envilecida en los poetas españoles

### **2.2.5. Architextualidad: más allá del género**

Para Genette, esta forma de transtextualidad implica una relación completamente muda, que se limita al rasgo taxonómico del paratexto; es decir, la architextualidad es la relación que existe entre el título o subtítulo y el género artístico al que pertenece la obra en cuestión. En opinión del crítico francés, dicha vinculación sólo afecta en el nivel de la recepción: “La percepción genérica, como se sabe, orienta y determina en gran medida el <<horizonte de expectativas>> del lector, y por tanto la recepción de la obra.” (Genette, 1989: 14)

En el caso de la obra de Gil de Biedma es muy complicado establecer los límites architextuales, en principio porque la mayor parte de su obra poética pertenece a un subgénero lírico de la poesía de la experiencia, el monólogo dramático, que en el mismo nombre conlleva una mezcla de estilos, lo que implica una ruptura con la noción de géneros o estilos puros. De hecho uno de los rasgos que los críticos suelen destacar



en Gil de Biedma es la hibridación de sus recursos expresivos<sup>49</sup>, pues el lenguaje poético armoniza con la prosa, con el lenguaje coloquial y conversacional, donde el mismo juego intertextual es heterogéneo, pues las influencias no se limitan al género literario. En la obra de Gil de Biedma la poesía compagina con la crítica, con el ensayo, con el relato, la crónica, la autobiografía, sin restarle importancia a la presencia, directa o indirecta, de categorías no literarias como la música, la pintura, la fotografía o el cine.

Por su parte, los títulos de sus obras, casi nunca limitan, o enmarcan el texto en un género determinado:

1. *Retrato del artista en 1956*.<sup>50</sup> (Diario)
2. *El pie de la letra*. (Ensayo)
3. *Las Personas del Verbo*. (Poesía)

El que Gil de Biedma se rehúse a enmarcar sus escritos en un género específico probablemente se debe al sincretismo de sus recursos expresivos, sobre todo en lo referente a su poesía. Sin embargo en algunos poemas de *Las Personas del Verbo*, en cierta forma se anuncia, a través del título, la presencia de un género que en apariencia no corresponde a

---

<sup>49</sup> La lista de críticos que sostienen tal afirmación sería interminable, sin embargo hay especialistas como Juan Luis Arcaz Pozo (1993), Emilio Barón Palma (1996), Gonzalo Corona Marzol (1991), Klaus Dirscherl (1989), Gabriel Laguna (2003), Jordi Larios (2003), Eugenio Maqueda (2001), etc., que han puesto particular énfasis es este rasgo estilístico.

<sup>50</sup> Esta es la versión definitiva de su Diario, en la primera versión, sí se hacía referencia al género del texto: *Diario del artista seriamente enfermo*.

la categoría poética, o bien, la existencia de distintos subgéneros poéticos, por ejemplo:

- . <<Infancia y **confesiones**>>
- . <<**Canción** para ese día>>
- . <<**Apología** y petición>>
- . <<**Conversaciones** poéticas>>
- . <<**Trompe l'oeil**>>
- . <<La **novela** de un joven pobre>>
- . <<**Epístola** francesa>>
- . <<**Epigrama** votivo>>
- . <<**Conversación**>>
- . <<**Vals** de aniversario>>
- . <<**Canción** para ese día>>
- . <<**Himno** a la juventud>>

Como podemos observar, en la alusión del género a través del paratexto, más que centrarse en la estructura o estilo de determinada categoría, Gil de Biedma sugiere el tono que dominará en el poema, el tono narrativo, el conversacional, el íntimo, el confesional, de exaltación, el satírico o irónico, etc. Y como señala el mismo Genette:

Cuando no hay ninguna mención, puede deberse al rechazo de subrayar una evidencia o, al contrario, para recusar o eludir cualquier clasificación. En todos los

casos, el texto en sí mismo no está obligado a conocer, y mucho menos a declarar, su cualidad genérica. La novela no se designa explícitamente como novela, ni el poema como poema. Todavía menos quizá (pues el género es sólo un aspecto del architexto), el verso como verso, la prosa como prosa, la narración como narración, etc. En último término, la determinación del estatuto genérico de un texto no es asunto suyo, sino del lector, del crítico, del público, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual. (Genette, 1989: 13)

Hemos querido hacer un recorrido por la teoría transtextual de Genette, porque creemos que la literatura moderna, y de manera particular la poética de Gil de Biedma en su carácter de escritura moderna, es una viva muestra de lo que el crítico francés denomina *palimpsesto* o literatura en segundo grado, y aunque estamos conscientes de que en Genette no está presente la asociación entre transtextualidad y tono, creemos que en Gil de Biedma no sólo es posible identificar los cinco tipos de relaciones textuales propuestas por el escritor francés, sino que éstas trabajan a favor de la configuración del tono poético.

Con esto no pretendemos afirmar que hay una relación deliberada entre la obra del poeta catalán y las teorías del crítico francés, sin embargo, resulta interesante como ejercicio que nos ha permitido percatarnos de la relevancia de la intertextualidad, sus matices, formas e intenciones discursivas, para asumirla como forma expresiva que sugiere y matiza la experiencia poética.

Creemos firmemente que lo propuesto en este apartado nos muestra que en la poética de Jaime Gil de Biedma la intertextualidad sobrepasa

los límites de cualquier teoría que exista sobre el tema, y sin embargo las distintas vertientes críticas a las que hemos aludido, nos son necesarias para contar con un punto de apoyo en un estudio de esta naturaleza, con aspectos tan complejos como el tono y la intertextualidad, sobre todo por sus ilimitados alcances significativos.

Más allá de la distancia o acercamiento que media entre las distintas perspectivas teóricas sobre el tema, *Las Personas del Verbo* sugiere, de una u otra forma, la presencia de una multiplicidad de voces y la negación de la existencia de una única voz, razón por la cual hemos insistido en su carácter polifónico y dialógico, en el que la intertextualidad, como configuradora del tono, cumple un papel esencial.

Gracias a los elementos críticos empleados en lo hasta aquí expuesto, corroboramos que en la poesía de Gil de Biedma todas las formas de intertextualidad tienen un valor dialógico, con todo lo que ello implica, incluyendo, por supuesto, la configuración tonal y sus matices, un juego discursivo propicio para la lectura de diversas voces que se posicionan. De este modo, la obra está orientada hacia una respuesta interminable, pues la reelaboración de todos los referentes textuales confronta al lector a mantener una nueva visión del texto, es decir, a multiplicar sus enfoques, pues a través de la recreación textual se promueve la interpretación desde diversos puntos de vista, y esa es justamente la riqueza que ofrecen las grandes obras.



### 3

## MONOLOGO DRAMÁTICO

### ENTRE EL TONO Y LA INTERTEXTUALIDAD

...la intertextualidad es otro de los recursos que utiliza el poeta para llegar al proceso de autorreconocimiento; el recurso intertextual hace que los textos hablen. El poeta usa las voces y silencios de otros poetas [...] para apropiarse de su voz. Cuando su voz calla, las voces de otros poetas hablan.

Jennifer Duprey

En nuestro trabajo precedente a la presente investigación, *Tono y actitud en la poesía de Jaime Gil de Biedma*, decíamos que el tono conlleva el carácter de la voz, que se trata de un modo particular de enunciación, de una cualidad del lenguaje que, entre otras cosas, se relaciona con la forma de expresar algo según la intención o actitud de quien se pronuncia; y que la actitud, en cuanto posición del sujeto, es una codificación e inscripción textual<sup>51</sup>. Considerando dichas peculiaridades, podemos intuir que, para Gil de Biedma el tono poético es la parte experimental de su discurso poético, el juego de la revelación a través de la alusión. La importancia del efecto que se consigue a través del tono, es que el sentido

---

<sup>51</sup> Cuevas León, Leticia. *Tono y actitud en la poesía de Jaime Gil de Biedma*. UNAM. México, 2004. 255pp.

y significado del poema se encuentran en el descubrimiento o la sorpresa del reconocimiento, mismos que provocan una respuesta inesperada. Y en un intento por clarificar el sentido de este complejo y ambiguo término que se instala en *Las Personas del Verbo* como su elemento más notable, podría decirse que la esencia del tono que percibimos en la poesía del catalán, nos recuerda mucho la noción de epifanía de Joyce:

[...] manifestación del mundo invisible dentro y a través del mundo visible. [...] en el sentido literario, es una manera de aprehender el valor cuando éste deja de ser algo objetivo, cuando deja de pertenecer a la naturaleza. [...] nos proporciona la idea antes de que podamos emitir un juicio sobre su verdad o falsedad, antes de que haya sido abstraída desde la percepción –cuando todavía permanece unida a la emoción y al objeto percibido. (cit. en Langbaum, 1996: 111)

En este sentido, el tono, como una expresión de la epifanía, es la revelación de ciertas cualidades interiores, más allá de lo implícitamente escrito en el texto. Se trata de la manifestación del “secreto” oculto que hay detrás de todas las cosas, de una exposición emotiva repentina que el artista registra como momentos sutiles y significativos. El tono, al igual que la epifanía de Joyce, se convierte en punto clave de la disposición de los acontecimientos que constituyen el texto, en sus revelaciones está el verdadero significado de la experiencia, es un punto de iluminación que se refleja en el lenguaje y las imágenes, cuyo valor depende, en gran medida, de la perspicacia del lector.

### **3.1 Tono: el diálogo del monólogo**

El tono hace del texto una obra abierta, gracias a él siempre queda algo por decir, como enunciación representa un horizonte de expectativas. Es dialógico porque no hay nada concluido ni determinante. Detrás del él está el planteamiento de un problema, de una duda, de una sospecha. Por el tono, el poeta nos invita a leer entre líneas, a interpretar el poema a través de lo inferido, de la ambigüedad y la apertura semántica, lo que no subordina al texto a verdades únicas; también define los rasgos estilísticos de la obra literaria; ya que el tono es una cualidad expresiva que valora el punto de vista de la voz lírica.

En el diálogo, como en el monólogo dramático, puede haber diferencia entre lo que se dice y lo que realmente se quiere decir. Sin embargo, el modo de enunciación del monólogo dramático carece de la lógica del diálogo, pues aquél se constituye sólo como una de las voces en un diálogo, por lo que no cuenta con la voz discrepante del mismo, y así no hay juicio final que permita resolver el conflicto de una manera convencional; éste sería un punto discordante entre el monólogo dramático y la noción ordinaria de diálogo.

Considerando que el tono es el resultado de la postura emocional y/o crítica que el sujeto adopta frente al asunto planteado en el texto, a sus relaciones sociales con su entorno y con el lector, entonces éste nos



acercaría a la posición o intención de quien se expresa. La manera de ver e interpretar el mundo revela el tipo de relación, de “diálogo”, que pretende establecer con su entorno. Para Juan Ferraté el testimonio social de la poesía es un valor del tono, no del asunto. Ahora bien, si hablamos de dialogía, de tono y de conciencia de clase en los monólogos dramáticos de Gil de Biedma, es importante tener en cuenta que:

La ideología de clase permea desde el interior (por medio de la entonación, la elección y la disposición de las palabras), cada construcción verbal y no sólo por su contenido, sino que su misma forma expresa y realiza la relación entre el locutor con su mundo y otras personas, las relaciones con la situación y el auditorio dado. [...] en cada palabra, en cada signo ideológico se refractan relaciones de clase distintas. (En Zavala, 1991: 105)

En la obra de Gil de Biedma el tono funciona como evaluación de la experiencia, además de estar vinculado a la conciencia de clase y de su modo de estar en el mundo, en donde no está exento el resentimiento contra su propia situación social; a la mala conciencia que obliga al sujeto a hacer un análisis objetivo de la realidad desde su perspectiva personal y su condición privilegiada, a través de actitudes ideológicas y morales que le permiten alcanzar un honesto auto-reconocimiento, sin “engañarse ni engañar”. *Las Personas del Verbo* que configuran la identidad del hablante se relacionan dialógicamente en el momento expresivo que recrea y re-escribe la experiencia poética. El hablante descubre su idea mediante el intercambio dialéctico con el mundo externo a través de un modo dialogal de enunciación o tono dialógico: “El poeta habla, como en

una conversación, tanto sobre sí mismo como sobre otro o alguna otra cosa; y dialoga, como en la vida misma, a veces con su propia persona, y otras con otra persona o cosa.” (Langbaum, 1996: 120)

Por su parte, Valentín N. Volóshinov vio en el tono un asunto de suma importancia. En su opinión, el tono revela las modalidades de las posiciones enunciativas (deícticos para Benveniste y Genette), y en su ensayo “Discurso en la vida y discurso en la poesía” se refiere a la entonación como el punto de encuentro entre el enunciado (palabra viva) y el ambiente social circundante. De esta manera, el tono revelaría el componente social del diálogo: “está en contacto con la vida y por la entonación el hablante entra en contacto con sus oyentes”. (En Zavala, 1991: 205) El tono como entimema social es por ende una condición del dialogismo.

Asimismo, el significado de la experiencia poética se descifra finalmente en la conciencia del lector. Esa es una forma del diálogo que se entabla entre la voz lírica y el receptor; incluso, la característica autobiográfica del monólogo dramático no sólo es válida para el poeta o su personaje lírico, sino también lo es para el lector. Se trata de una manera poética de relacionarse. El texto es “el medio por el que el escritor y lector se proyectan en el poema, uno para comunicar, y el otro para aprehenderlo como experiencia.” (Langbaum, 1996: 119-120)

### 3.2 Monólogo dramático: tono y actitud

La importancia del tono (y la actitud) como elemento imprescindible de la expresión poética, es que la voz implica posiciones semánticas abiertas a la respuesta, lo que nos habla de la naturaleza inacabada del tono, y por qué no, del lenguaje, con lo que se incrementa la percepción de valores nuevos.

Por su parte, las relaciones conflictivas entre las distintas perspectivas del sujeto constituyen el eje del lenguaje cambiante, inconcluso, principio básico del monólogo dramático y del carácter dialógico de su discurso. De este modo, el tono poético siempre indica la actitud del hablante, y evidencia la postura emocional y/o crítica de la voz lírica, es parte de su naturaleza prosódica:

La voz incluye la altura, la escala, el timbre, la categoría estética, pero incluye también la visión del mundo y el destino de una persona; una persona entra en el diálogo "como una voz integrante", y participa en él con su destino y con su individualidad completa. (Zavala, 1991: 178)

Para Gil de Biedma, la expresión poética depende, en gran medida, del tono, la perspectiva y la actitud desde la cual se sitúa la voz lírica. En este sentido su poesía es: "una estilización de las actitudes verbales del discurso y la conversación" (Mangini, 1980: 75), y lo es por la sencilla razón de que el poeta otorga al tono un valor esencial dentro de la obra, donde la voz deviene en sí misma en texto, esto significa que la voz poética es el

objeto a interpretar, en ella están implícitas intenciones éticas y estéticas, y en sus matices hay un importante valor connotativo y polisémico. Esto es posible gracias a que las cualidades expresivas de la voz no sólo dependen del uso del lenguaje directo, en ocasiones es mucho más revelador el poder sugestivo que le otorga la gestualidad verbal y sus matices. Gracias al tono, la voz es dinámica y llena de sentidos, expresa emociones y puntos de vista, puede ser particular o colectiva, además de funcionar como metáfora de una "figura" que conlleva el carácter poético de las actitudes humanas; pues en los matices de la voz está implícita una valoración de lo vivido, una postura siempre sujeta a interpretación.

La intención, como característica gestual de la voz, como la dramaturgia del discurso, se percibe gracias a la inflexión de la voz, es decir gracias a la variación de matiz, actitud o perspectiva de la misma. De hecho, la dramatización es la evidencia del paso de una conciencia a otra, de una actitud a otra, de una perspectiva ordinaria a una perspectiva extraordinaria. El tono es el que permite a la voz adoptar una posición.

Cuando la duda penetra en la situación lírica es cuando se manifiestan los cambios en el tono o estilo, con lo que se genera una tensión y se suscita la relación con lo sugerido, con lo no enunciado. De acuerdo con los principios del monólogo dramático, se precisa del

conflicto entre juicio y simpatía<sup>52</sup>, es decir, entre lo relativamente objetivo y lo subjetivo, con el fin de evidenciar la actitud o posición de la voz lírica, en cuanto cuerpo de un observador.

El monólogo dramático es una forma poética que se enuncia, no como idea, sino como experiencia y se edifica sobre el desequilibrio entre perspectivas o actitudes, es decir, a partir de que se genera un conflicto entre lo que el hablante revela y lo que finalmente se comprende, y desde la óptica del lector el sentido del texto se produce tanto por lo que la voz oculta y distorsiona, como por lo que deja ver; es parte del carácter sugestivo, y no conclusivo, del tono.

El monólogo dramático requiere de un conflicto entre pensamiento y emoción, suministrado por el marco dramático, que se resuelve en la alternancia de tonos. Dicho principio queda bien sugerido en el multicitado poema del catalán <<Arte Poética>>, texto que, además de tomar como pretexto los principios de su poética, nos ofrece un balance entre emoción y reflexión, dos formas distintas de enfrentar una misma circunstancia poética, situación que se percibe en la mayoría de los poemas que conforman *Las Personas del Verbo*:

La dulzura, el calor de los labios a solas  
en medio de la calle familiar  
igual que un gran salón, donde acudieran  
multitudes lejanas como seres queridos.

---

<sup>52</sup> Entendiendo por juicio la desaprobación o condena emitido desde el espacio objetivo, y por simpatía la identificación subjetiva con el hablante, y con la perspectiva extraordinaria (ángulo moral y verbal) que éste adopta.

Y sobre todo el vértigo del tiempo,  
el gran boquete abriéndose hacia dentro del alma  
mientras arriba sobrenadan promesas  
que desmayan, lo mismo que si espumas.  
Es sin duda el momento de pensar  
que el hecho de estar vivo exige algo,  
acaso heroicidades –o basta, simplemente,  
alguna humilde cosa común

<<Arte poética>>

La variación tonal en el monólogo dramático no sólo está en función del conflicto poético, estamos ante una estrategia creativa para revelar y descubrir verdades extraordinarias, gracias a la alternancia entre pensamiento y sentimiento, entre lo objetivo y lo subjetivo, a la pugna entre juicio y simpatía. El monólogo dramático:

[...] se guía sobre todo por simpatías y antipatías personales, las cuales evidentemente no pueden tener por base más que la figura que dibuja el propio poema de una voz, una actitud, una situación y una experiencia humanas peculiares. [...] Todo lector de poesía busca en el poema el eco de esa voz, su inflexión propia y justa, su timbre y tono adecuados, los rasgos verdaderos del hablante: serán en cierto sentido, su misma voz, con sus inflexiones, su timbre, su tono, sus rasgos genuinos todos. La expresión del poeta es, en efecto, la expresión del lector, mientras dure para él el poema, mientras él como lector se lo represente para sí y consigo mismo. (Ferraté, 1982: 359)

De esta forma, el monólogo dramático caracteriza al sujeto a través de su gestualidad verbal, del tono y la actitud que se adivinan en su discurso, pues es un modo de introspección. En el fondo, el monólogo dramático encubre un diálogo consigo mismo o con otro ser inanimado, a través del cual el sujeto proyecta sus emociones fuera de sí, impresiones que en muchos casos son compartidas por el lector. Consideremos que el

efecto se entiende justamente por el impacto que se provoca en el otro, y esto es, de entrada, una forma de contacto dialógico.

### **3.3 <<De senectute>>: identidad y alteridad**

Bajtín ha contrapuesto lo monológico a lo dialógico, es decir la poesía a la prosa, y en parte tiene razón al establecer dicha diferencia. Como ya hemos señalado en nuestro primer apartado, el monólogo dramático no equivale al sentido convencional del soliloquio, es verdad que, al igual que el monólogo convencional, cuenta con una sola voz, pero a diferencia de éste, en el poético el hablante se desdobra, es decir que no se habla a sí mismo, sino que interpela, dialoga con sus otros yo, con el objeto de convertirse en objeto de análisis para sí mismo:

[...] El poeta parece hablar a la vez de otro y de sí mismo. Puede colocar a su héroe lírico en situaciones ficticias, darle una edad distinta de su edad real, atribuirle, en fin, sentimientos que él no experimentó personalmente: siempre se tratará de él a través de otro. [...] Puede así mismo, expresarse en tercera persona y seguir hablando de sí. Esta extraordinaria capacidad para cambiar de piel equivale a trasladar sus pensamientos y sentimientos, su relación con el mundo, a la personalidad de otro. Y lo que más llama la atención es que el destinatario de la poesía lírica se reencuentra muchas veces a través de ella, se identifica en cierta medida con el héroe lírico. (Tatiana Bubnova, 1997-1998: 388)

Por supuesto que éste es sólo uno los múltiples sentidos que nos sugiere el título de *Las Personas del Verbo*.

Encontramos en <<De senectute>> notables coincidencias con la cita anterior, pues se trata de un poema que, además de sus claros

precedentes intertextuales, Gil de Biedma imagina a su homónimo de 75 años de edad, cuando el poeta que compone este texto apenas contaba con 35 años.

Bajtín cuestiona la presencia de la interacción con la palabra ajena en la poesía, por lo que considera que el discurso poético es autoritario; en su opinión la poesía es una forma de verse a sí mismo en el otro, con lo que se rompe la posibilidad del dialogismo y la tolerancia a las voces de otros. Pese a esto, hay quienes defienden la "democracia" poética, por llamarla de algún modo, en donde la intertextualidad se convierte en la principal característica dialógica del discurso poético, en oposición al monologismo bajtiniano:

Antes que nada, la citación, las diversas formas de "intertextualidad", la "alteridad" de la poesía contemporánea (por ejemplo, coloquial) y el proceso de la novelización de todos los géneros contemporáneos de la que habla Bajtín: en general las intertextualidades y la citación más o menos directa se esgrimen muchas veces como la muestra más palpable de la naturaleza "dialógica" de la poesía. (*idem*: 408)

De este modo, si bien es cierto que el poeta habla de uno de sus posibles "yo" a través del otro "Gil de Biedma" que imagina en la vejez, también es una realidad que habla de la experiencia de todos lo que temen ese destino inevitable. De alguna forma queda implícita la voz de "esos otros" que participan de la perspectiva de dicha experiencia.



Compartimos con Bajtín la idea de que en la poesía el sujeto se ve a sí mismo a través de los otros, pero también es innegable que si el autor nunca se hablase a sí mismo como si fuera otro, el resultado no sería poético<sup>53</sup>; lo que no compartimos del todo es su postura sobre el radical autoritarismo de la poesía, en la negación del dialogismo y en la no concesión a las voces de otros; pues para que el poema sea inteligible debe estar forzosamente dirigido a alguien que no sea el propio autor, puede tratarse del lector, e incluso su *alter ego*.

Como ya hemos referido, el poema <<De senectute>> es un claro ejemplo de cómo la poesía de Gil de Biedma no configura del todo una voz absolutista, pero además, y retomando nuestra última cita, hay un interesante “diálogo intertextual”, en donde lo menos relevante es la referencia textual como tal, sino el juego dialógico de actitudes, preguntas, respuestas y matices que se revelan a partir de los textos involucrados, incluyendo, por supuesto, el de Gil de Biedma, con lo que se rompe, en gran medida, el tono autoritario al que se refiere Bajtín. Los textos a los que se hace alusión en el poema de Gil de Biedma, en cuanto representación de voces ajenas, se corresponden en un interesante y complejo diálogo emotivo gracias al juego intertextual:

---

<sup>53</sup> Este modo de diálogo introspectivo es un proceso de permanente búsqueda que adquiere rasgos heurísticos, y, en el caso de la poética de Gil de Biedma, un acto privado se transforma en un método de análisis público en el que se rompen expectativas de lo que anuncia el lenguaje, y en consecuencia se hace una nueva valoración del sentido del discurso.

## DE SENECTUTE

Y nada temí más que mis cuidados.  
Góngora

No es el mío, este tiempo.

Y aunque tan mío sea ese latir de pájaros  
afuera en el jardín,  
su profusión en hojas pequeñas, removiéndome  
igual que intimaciones,  
no dice ya lo mismo.

Me despierto  
como quien oye una respiración  
obscena. Es que amanece.

Amanece otro día en que no estaré invitado  
ni a un momento feliz. Ni a un arrepentimiento  
que por no ser antiguo,  
*-ah, Seigneur, donnez-moi la force et le courage!*-  
invite de verdad a arrepentirme  
con algún resto de sinceridad.  
Ya nada temo más que mis cuidados.

De la vida me acuerdo, pero dónde está.

El diálogo intertextual de este texto inicia desde el título del poema que nos pone en contacto directo con **De senectute** de Marco Tulio Cicerón. En este libro, el escritor latino enumera los motivos por los que la vejez es aborrecible, la actividad se vuelve lentitud, la fortaleza física se transforma en debilidad, los placeres se niegan y se está más cerca de la muerte, veamos esta cavilación de Catón:

Reflexionando, cuatro causas hallo de por qué se considera triste a la vejez: primera, porque, dicen, retrae de la vida activa; segunda, porque debilita el

cuerpo; tercera, porque priva de casi todos los placeres; cuarta, porque no dista mucho de la muerte. Veamos, si os place, qué peso tiene cada una de estas causas.

El texto de Cicerón no deja ahí sus meditaciones sobre la vejez, cada uno de sus motivos expuestos los contraponen a otros que compensan lo que se va perdiendo. En Gil de Biedma, en cambio, no hay tal rectificación, el tono de desencanto y desilusión que percibimos a lo largo de todo su poema nos lo anuncia exclusivamente este fragmento dicho por Catón, es sólo esta parte de la reflexión la que el poeta español comparte con el filósofo romano, y la que le sirve de pretexto para su poema. Dicha circunstancia nos permite pensar en la evidencia de un diálogo indirecto del poeta español con Cicerón, donde hay puntos de encuentro y de desencuentro sobre la meditación de la vejez.

Por otro lado, el tono elegíaco de <<De senectute>>, y el contexto del mismo, nos sugiere la presencia de la copla IX de Jorge Manrique:

Dezimos: la hermosura,  
la gentil frescura y tez  
de la cara,  
la color y la blancura  
cuando viene la vejez  
¿cuál se para?

Las mañas y ligereza  
y la fuerza corporal  
de juventud,  
todo se torna graveza  
cuando llega al arrabal  
**de senectud**

Es clara la relación del último verso de Manrique con el título (paratexto) del poema de Gil de Biedma, advertimos un diálogo temático entre ambos textos. Por un lado el poema de Gil de Biedma habla de la decrepitud del cuerpo, que más que servir para el placer, se convierte en algo inútil, en una carga, a la que sólo hay que darle cuidados; la voz lírica de Manrique, complementa y detalla en qué consiste esa ruina corporal misma que Gil de Biedma sólo insinúa, pero no detalla. La lozanía y el vigor juvenil se contraponen al deterioro físico y a los achaques de la vejez. También se puede notar cierta semejanza en el estilo de ambos textos: la sobriedad emotiva con que se manifiesta el asunto poético gracias al empleo de vocablos sencillos, que parecen tomados del habla cotidiana.

Ahora bien, para aludir a esa trágica transición del esplendor al ocaso de la vida que Manrique manifiesta en la segunda estrofa de su copla, Gil de Biedma se vale de un verso gongorino que utiliza, a modo de introducción, como epígrafe que anuncia y condiciona el tono de su poema. El verso de Góngora es el que cierra el soneto LXXXII:

Cosas, Celalba mía, he visto extrañas:  
cascarse nubes, desbocarse vientos,  
altas torres besar sus fundamentos,  
y vomitar la tierra sus entrañas;

duras puentes romper, cual tiernas cañas;  
arroyos prodigiosos, ríos violentos,  
mal vedados de los pensamientos,  
y enfrenados peor de las montañas;

los días de Noé, gentes subidas  
en los más altos pinos levantados,  
en las robustas hayas más crecidas.

Pastores, perros, chozas y ganados  
sobre las aguas vi, sin forma y vidas,  
**y nada temí más que mis cuidados.**

En este soneto, Góngora no habla propiamente de la vejez, más bien se trata de un estado de ánimo que parte de una alegoría a cierto paisaje violento, a una tempestad con las dimensiones catastróficas del Diluvio relatado en el Génesis VII. Todo este detalle iconográfico de la borrasca, sirve a la voz lírica del poeta cordobés para dejarnos sentir su aciago estado de ánimo, superando incluso al desastre natural. El soneto de Góngora, plasma perfectamente la dimensión sensorial de las palabras. Utiliza términos que afectan negativamente el estado de ánimo del sujeto lírico, -cascarse, desbocarse, romper-, la destrucción anunciada deja al desnudo el estado de vulnerabilidad, pérdida e inseguridad del emisor, un temor que supera la capacidad de respuesta del afectado, la evidencia de un nuevo estado difícil de sobrellevar, esa es la magnitud de la destrucción interna que implica la vejez para la voz lírica del catalán.

En el plano del poema de Gil de Biedma, el epígrafe se repite con una ligera variación en el verso 16, <<Y nada temí más que mis cuidados>> reaparece como <<Ya nada temo más que mis cuidados>>, la alteración es significativa: en el soneto original el verso inicia con una conjunción que da énfasis y fuerza a la expresión del estado anímico del sujeto lírico, el

verbo pretérito <<temí>>, indica que dicho estado lamentable es un hecho pasado. Ahora bien, en el poema de Gil de Biedma, la conjunción se intercambia por la locución adverbial <<Ya>>, también colocada al inicio del verso para dar fuerza y énfasis. La locución nos habla de un sentimiento que inicia en el momento de la revelación de la experiencia poética, pero lo lamentable es que esa realidad no cambiará en el futuro, <<Ya>> significa que de ahora en adelante el deterioro del cuerpo y del ánimo será una constante en su vida.

El soneto gongorino aporta indirectamente elementos descriptivos al poema de Gil de Biedma. Todo el detalle del desastre natural recreado por Góngora es el presagio de la *senectud*, es la justa equivalencia a la desolación y ruina del cuerpo, del deseo y los sentidos, el reconocimiento de que el tiempo no perdona. Para sobrevivir en este escenario desolador el sujeto necesita fuerza y valor para soportarlo y poder mirarse a sí mismo sin asco, y es precisamente Baudelaire quien ayuda a la voz lírica de Gil de Biedma a comprender la urgencia de asumir su nueva realidad:

Mon cœur, comme un oiseau, voltigeait tout joyeux  
Et planait librement à l'entour des cordages;  
Le navire roulait sous un ciel sans nuages,  
Comme un ange enivré d'un soleil radieux.

Quelle est cette île triste et noire? - C'est Cythère,  
Nous dit-on, un pays fameux dans les chansons.

[...]

- Cythère n'était plus qu'un terrain des plus maigres,  
Un désert rocailleux troublé par des cris aigres.  
J'entrevois pourtant un objet singulier!

Ce n'était pas un temple aux ombres bocagères,  
Où la jeune prêtresse, amoureuse des fleurs,  
Allait, le corps brûlé de secrètes chaleurs,  
Entre-bâillant sa robe aux brises passagères;

Mais voilà qu'en rasant la côte d'assez près  
Pour troubler les oiseaux avec nos voiles blanches,  
Nous vîmes que c'était un gibet à trois branches,  
Du ciel se détachant en noir, comme un cyprès.

De féroces oiseaux perchés sur leur pâture  
Détruisaient avec rage un pendu déjà mûr,  
Chacun plantant, comme un outil, son bec impur  
Dans tous les coins saignants de cette pourriture;  
[...]

- Le ciel était charmant, la mer était unie;  
Pour moi tout était noir et sanglant désormais,  
Hélas! et j'avais, comme en un suaire épais,  
Le cœur enseveli dans cette allégorie.

Dans ton île, ô Vénus! je n'ai trouvé debout  
Qu'un gibet symbolique où pendait mon image ...

**- Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage  
De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût!**

<<Un voyage à Cythère>><sup>54</sup>

El tercer verso del último cuarteto del poema de Baudelaire aparece sin ninguna variación en el texto de Gil de Biedma, y aunque es el único verso al que el catalán hace referencia de manera directa, el verso que cierra <<Un viaje a Citeres>> es de una contundencia sorprendente para la visión de la *senectud* de Gil de Biedma, pues el sujeto lírico pide a Dios la fuerza y la valentía para contemplar sin asco su corazón marchito y su cuerpo envejecido.

---

<sup>54</sup> El paratexto del poema de Baudelaire nos remite, a su vez, a la pintura de Jean-Antoine Watteau: *L'embarquement pour Cythere*. El paisaje de este lienzo ilustra una peregrinación a la isla sagrada de Venus. El tono del poeta francés se contrapone al del pintor, en el primero es lo aciago lo que distingue al viaje, en el segundo es lo idílico de la aventura.

El diálogo intertextual entre <<De senectute>> y <<Un viaje a Citeres>> va más allá de la breve cita textual, a la que ya hemos referido. De inicio, el título del poema de Baudelaire alude al “viaje imaginario” que el Gil de Biedma de la segunda edad emprende hacia la tercera edad, la voz lírica del poeta francés descubre no la mitológica isla de la diosa del amor, sino una isla oscura, triste, estéril, desértica y pobre, sin amor, adjetivos que califican a la perfección lo que la experiencia de la senilidad le revela al hablante del poema de Gil de Biedma, para quien arribar a la vejez es como llegar a la infausta y negra isla baudelariana de Citeres.

En ambos textos se establece una siniestra identificación de la voz lírica con la muerte, en <<De senectute>> el hablante se percibe como un sujeto cuya respiración se agota, y cuyo cuerpo se halla corrompido e insultado por el tiempo, mientras que en << Un voyage à Cythère >> el sujeto lírico ve su precaria situación emocional a través de la alegórica figura del cuerpo descompuesto de un ahorcado con los miembros suspendidos y el vientre abierto por los picotazos y mordeduras de los animales de rapiña; la descripción del colgado en la isla de Citeres metaforiza los rasgos del anciano y obscuro cuerpo del sujeto lírico del poema de Gil de Biedma, víctima de la rapacidad del tiempo, y que se percibe a sí



mismo como un muerto en vida: <<De la vida me acuerdo, pero dónde está>>.

Este verso con el que cierra <<De senectute>> y que confirma la identificación de la situación emotiva del hablante con las condiciones del cuerpo sin vida visualizado en el poema de Baudelaire, nos transporta a su vez al soneto XLI de Quevedo:

**<<¡Ah de la vida!>>...¿Nadie me responde?**

¡Aquí de los antaños que he vivido!  
La fortuna de mis tiempos ha mordido;  
Las Horas mi locura las esconde.  
¡Que sin poder saber cómo ni adónde  
La Salud y la Edad se hayan huido!  
Falta la vida, asiste lo vivido,  
Y no hay calamidad que no me ronde.

Ayer se fue; Mañana no ha llegado;  
Hoy se está yendo sin parar un punto:  
Soy un fue, y un será, y un es cansado.

En el Hoy y Mañana y Ayer, junto  
Pañales y mortaja, y he quedado  
Presentes sucesiones de difunto.

El verso que concluye el viaje a la senectud de la voz lírica de Gil de Biedma es una transformación del primer verso del soneto de Quevedo, en la alteración de dicho verso se sugiere un diálogo de dudas compartidas. Ambas voces se preguntan por la vida, pero ni una ni otra saben dónde se ha ido. En cierto modo una voz contesta a la otra, y la respuesta es que no hay respuesta.

El que la alusión al texto del poeta madrileño aparezca al final de <<De senectute>>, lo hace presente como una especie de eslabón que, de alguna manera, enlaza todas las referencias hasta aquí presentadas. De hecho, los cinco textos citados, incluyendo el de Gil de Biedma, coinciden en el tono lúgubre que inspira la última etapa de vida, cuando la vida es una sombra borrosa de sí misma. Sin embargo el soneto quevediano encierra matices que podemos percibir de manera individual en cada uno de los textos, y que concentrados en el poema del catalán dan como resultado una especie de representación, al estilo de *El retrato de Dorian Gray*, quien contempla con lujo de detalle la corrupción de su cuerpo y de su alma a través de otros cuerpos, otras imágenes y otros estados anímicos.

El soneto de Quevedo es la conclusión de un diálogo entre voces de distintas épocas que comparten la temática, y diversas perspectivas sobre la misma, en el espacio poético creado por Gil de Biedma. Si por un momento pensáramos en <<De senectute>> como un punto de encuentro de perspectivas sobre el significado de la vejez, el lector, al identificar las voces involucradas, estaría presenciado una suerte de docto diálogo sobre el tema, en el cual: <<La Fortuna mis tiempos ha mordido>> de Quevedo, recibe a modo de respuesta afirmativa un <<No es el mío, este tiempo>>, y

que el hecho de que para el madrileño <<La Salud y la Edad se hayan huido>> es la razón por la que el protagonista de Gil de Biedma asevere que <<Ya nada temo más que mis cuidados>> y que Manrique opine que en la vejez << la fuerza corporal/ de juventud,/ todo se torna graveza>>; <<Y no hay calamidad que no me ronde>> es la explicación a la tragedia de la tempestad anímica que vive el protagonista gongorino; mientras que el sentenciado a muerte con el que se identifica la voz lírica de Baudelaire es la ratificación a la idea de Quevedo, de que <<he quedado/ presentes sucesiones de difunto>>.

Hemos intentado demostrar, a través de este ejemplo, que gracias a la presencia del juego intertextual, es posible hablar de la condición dialógica en la poesía de Gil de Biedma, situación que concede participación a otras voces, que significan los silencios del sujeto a través de sus propios tonos y contenidos. Sin embargo no podemos negar el protagonismo de la voz lírica, su carácter "autoritario", pues el hablante-observador nos impone su perspectiva extraordinaria; pero dicha circunstancia, poco apreciada por Bajtín, es nuestro principal acceso al poema; sin dejar de lado que esta forma de ofrecer los hechos desde dentro es una manera romántica de conocimiento, en donde el lector construye junto con el hablante el nuevo significado. Comprender al sujeto

y simpatizar con él es una condición necesaria para entender la forma del poema y encontrar un sentido:

Para la comprensión es necesario tener un cierto grado de "simpatía intelectual" convencional, que no debe ser reinterpretada como una simpatía incondicional; se trata de una simpatía heurística y operatoria, un amor heurístico como medio de comprensión de un lenguaje ajeno y –posiblemente– hostil. (Cit. en Tatiana Bubnova, 1997-1998: 384)

Pese a lo absorto del hablante del monólogo dramático (egocentrismo, autoritarismo de la voz), hay una comunicación efectiva con el lector. Es importante hacer hincapié que es justamente dicho ensimismamiento el que comunica por su intensidad y dirección. En el monólogo dramático el protagonismo de la voz lírica es necesario, pues este subgénero poético depende de un personaje central con un punto de vista lo suficientemente definido, a través del tono y la actitud, como para dar sentido y unidad a los sucesos, la voz lírica es protagónica porque crea el poema entero delante de nuestros ojos; y esto no significa que no haya concesión a otras voces.

En el monólogo dramático el sentido último del poema debe hallarse en el tono, y este tono o efecto general es el resultado del sincretismo de múltiples tonalidades, aportadas por el discurso intertextual, la voz lírica cede ante la perspectiva de otras voces con el fin de matizar, lo mejor posible, su propia voz, asunto vinculado a la franqueza expresiva.

### 3.3.1 Dramatización de la voz: tono y canto

El papel protagónico que juega la voz en la poesía de Gil de Biedma justifica lo dramático del enunciado. La situación dramática cumple la función autoexpresiva, es decir, que lo que motiva al sujeto a hablar no se adecua al enunciado, digamos que hasta cierto punto el enunciado es gratuito, y en ocasiones hasta arbitrario, pues el significado de la poesía del catalán hay que buscarlo en el efecto poético, en el tono.

La poesía de la experiencia destaca por su marcado carácter narrativo, sin embargo la diferencia entre ésta y la prosa es que el poeta “cuenta cantando”, según palabras de José Hierro. Esto quiere decir que el “canto” otorga a la expresión poética otras dimensiones expresivas, “mágicas”:

El poeta maneja, agudados, los mismos procedimientos –ritmo, melodía, timbre, tonalidad- que el músico. Sólo que éste los emplea en su estado puro, sin el peso muerto de lo conceptual. Por esta razón, cualquier poeta adopta ante la música una actitud de profundo interés, de respeto envidioso. (Hierro, 2002: 161)

Gil de Biedma, a través de su poética, manifiesta un gran interés por el paralelismo entre su poesía y la música. De hecho, para el poeta catalán un símil de la poesía es el “verbo hecho tango”, en cuyo género musical se sugiere no sólo el protagonismo de la voz como generadora de sentidos, simplemente por la entonación y el matiz de la misma, sino además el característico rasgo dramático, y muchas veces trágico, de

éste: “los hablantes de los monólogos dramáticos prorrumpen en enunciados en el mismo sentido en que dicho verbo se usa con el canto.”

(Langbaum, 1996: 302)

Aprender a pensar  
en renglones contados  
-y no en los sentimientos  
con que nos exaltábamos-,

tratar con el idioma  
como si fuera mágico  
es un buen ejercicio,  
que llega a emborracharnos.

Luego está el instrumento  
en su punto afinado:  
la mejor poesía  
es el Verbo hecho tango.

<<El juego de hacer versos>>

Hemos dicho que en la poesía de Gil de Biedma, los enunciados son un tanto gratuitos, porque el hablante no consigue mucho con ellos viéndolos de manera aislada, pero sí con el tono que se configura a través de las palabras. La voz y su enunciado entran en desequilibrio recíproco, y en consecuencia su relación persiste como incógnita. Dicho desequilibrio es el rasgo característico del monólogo dramático; lo que marca la diferencia con el discurso tradicional del drama o narrativo; el monólogo dramático es un arquetipo poético de comprensión personal:

El modelo es el canto que desprenden los sucesos, la emanación o aspiración hacia la naturaleza puramente expresiva de la música. [...] el canto es tanto la pregunta como la respuesta, el resultado de la búsqueda y el móvil que lo empuja a comprenderla. (Langbaum, 1996: 323, 324)

El modelo del canto, como acto performativo, es una prueba de que en el monólogo dramático todo el peso del poema recae en el hablante, en la gestualidad de su voz, en su tono. El hablante no es simplemente un elemento más del poema, en su voz se gesta el poema; en el monólogo dramático la hibridación entre géneros no es sólo literaria (lírico y dramático); la intertextualidad o interdiscursividad también se da entre el canto y la poesía.

El proceso "expresivo" que percibimos en la canción es similar al del monólogo dramático, en cuando forma poética ligada íntimamente al matiz de la voz, en su sentido de articulación e interpretación; en la poética de Gil de Biedma el lector interioriza la voz del hablante para traducirlo, para "sentir" la intención, la vitalidad de la voz poética. Esto es posible, entre otras cosas, gracias a convenciones sociales, ya que aprendemos a modular nuestra voz para darle "vida", para emitir sentidos implícitos en la forma de su articulación y expresión. El sujeto se reconoce cuando asume el sentido de su voz:

[...] la música –en sus diversos aspectos -metro, ritmo y rima- tiene tanta importancia en la poesía, que no sería sensato rechazarla. [...] No cabe duda, pues, de que en la unión de poesía y música, en su sentido popular, encontramos el más vasto campo para el desarrollo poético. (Edgar A. Poe, 1973: 89)

Por su parte, Eliot fue aún más preciso, ya que la empatía entre música y poesía él la presenta como "*La música de la poesía*"<sup>55</sup>. En esta

---

<sup>55</sup> Título que corresponde a la tercera conferencia W.P. Ker Memorial, pronunciada en 1942 en la Universidad de Glasgow en el mismo año.

frase está manifiesta la relación entre las dos expresiones artísticas a partir de un principio retórico: conmover al oyente o al lector. Si la obra lo logra, es que ha significado algo; sin ser necesario atender directamente al sentido de la pieza, o a las palabras en el caso del poema, para entrar en contacto con ella. Esto significa que nos relacionamos con la obra a partir del efecto que provoca en nosotros, accedemos al texto por el tono:

[...] La música de la poesía no existe separada del significado [...] hay poemas de los cuales nos conmueve la música y damos el sentido por supuesto, del mismo modo que hay poemas en los que atendemos al sentido mientras que la música nos conmueve sin que lo notemos. (Eliot, 1992: 26-27)

En esa tonalidad verbal en la cual se origina el poema hay una sensibilidad implícita en la que sobran las palabras, lo que hemos llamado en líneas anteriores gratuidad del enunciado. Esto implica un modo distinto de enfrentarse al poema: se lee y se "escucha" simultáneamente, se interpreta, pero antes que nada la poesía se oye y se siente, ya que el argumento y el tema de la obra están también en el modo en que esa voz se abre paso a través del texto, voz que requiere de un receptor que responda a la corporeidad verbal metaforizada en el matiz de la voz que da origen a la poesía. En *Las Personas del Verbo*, el lenguaje se utiliza para decir, más que para hacer. José Hierro, contemporáneo de Gil de Biedma, y que en su poesía cantara con sencillez "lo que los hombres todos cantarían si tuviesen un poeta dentro" afirma que el sistema del poema:



[...] consiste en hacer accesible a la razón lo que en su origen es la música errante que ha de encadenarse al pentagrama, lo que le permitirá ser interpretada y, en consecuencia, hacerse audible para todos, aunque no sepa nada acerca de la música. (José Hierro, 2003)

Este modo de interrelación sensitiva, que promueve el tono, entre el receptor y la obra es el que hace accesible la poesía de Jaime Gil de Biedma, a pesar de la aparente sencillez de sus versos. El hecho de que el tema poético dependa del tono y de la actitud verbal de quien habla, es decir del efecto, por un lado destaca la importancia del sujeto como espacio poético, pues es a través de la configuración de su voz que el sujeto se hace presente con todo y sus valores personales. Por otro lado, hace que la obra en sí misma sea como una partitura que cada lector interpreta, en donde lo más inmediato es lo que se percibe a través del matiz de la voz, sin importar, en principio, si se han comprendido literalmente las palabras escritas, pues “la parte más afectiva e irracional del poema la pone siempre el oído. [...] La mirada por su parte, tiende a ser analítica. Los elementos del raciocinio y de la lógica, en la lengua escrita, son los signos de puntuación.” (En Pérez Escobedo, 2002: 255)

En el poema el argumento puede ser muy sencillo, pero lo realmente importante es imaginar el tono que exigen las palabras expuestas en él, ahí está el secreto, la magia de la poesía, digamos que en el texto existe un “tono virtual” que el lector puede reproducir apoyándose en su propia experiencia. El tono implica una actitud o disposición

emocional del emisor, pero al mismo tiempo significa más allá de quien se expresa, pues el receptor conecta los matices con sus propias experiencias emotivas, en este sentido el tono tiene poder asociativo y sugestivo, en muchos casos el tono evoca imágenes visuales en el receptor, éste reacciona de un modo particular de acuerdo con sus expectativas y experiencias personales.

Para clarificar un poco más, pensemos, por ejemplo, en los versos que cierran la <<Resolución>> del homónimo de Gil de Biedma, concluyen magníficamente la intensidad del sentir del protagonista, que a su pesar acepta que se acerca al final de su vida. Un sentir que despierta un sin fin de emociones esencialmente evocadas por el tono, (angustia, temor, fracaso, infelicidad, soledad, desencanto, frustración, dolor, etc.):

Resolución de ser feliz  
por encima de todo, contra todos  
y contra mí, de nuevo  
-por encima de todo, ser feliz-  
Vuelvo a tomar la resolución.

Pero más que el propósito de enmienda  
Dura el dolor del corazón.

<<Resolución>>

Dentro de los principios del monólogo dramático lo primero que importa en el poema es el efecto que produce, no el asunto o argumento en su concepción más difundida. El verdadero tema poético es ese efecto

logrado, y es en este sentido que los principios sonoros y musicales ayudan a aclarar esta situación tan difícil de objetivar, en donde el tono y el gesto verbal -actitud- son parte vital de la estructura del poema. De hecho, la estructura depende de ello, puntualizando que la actitud verbal obedece a la postura o perspectiva del sujeto en el uso particular de la voz en su dimensión oral y escrita. De este modo, el poema se transfigura en otra forma de hablar, parafraseando un poco la idea de Eliot, en la que asegura que cantar es otra forma de hablar.

Con esta visión del poeta inglés se introduce otro aspecto, que nos ayuda a comprender en qué se fundamenta la relación canto-poesía del monólogo dramático. Nos referimos al habla, seña de identidad del sujeto con su momento histórico y con su espacio: “la música de la poesía, entonces, debe ser una música latente en el habla común de su tiempo. Lo cual también significa que debe estar latente en el habla común del lugar del poeta” (Eliot, 1992: 29). En la configuración del tono y de la actitud se construye un lenguaje humano que habla de la experiencia del individuo como visión personal del mundo, como es el caso del poema <<La calle Pandrossou>>. <sup>56</sup>

En este texto, el habla del sujeto lírico adquiere rasgos familiares; con su voz se establece un correlato que expresa su estado de ánimo y reflexiona al mismo tiempo sobre su propia condición. En este hablar

---

<sup>56</sup> Ver pp. 75, 78.

sencillo, la voz lírica liga de manera extraordinaria la existencia cotidiana al escenario y al momento histórico, en este caso, la escena nos conmueve por la profundidad y la sencillez de la voz que la describe.

Ahora bien, volviendo al calificativo que sugiere lo “musical” como la parte estética del habla, como aquello que contiene el efecto que depende directamente de la relación entre la voz y la emoción -digamos que entre el sonido y el sentido-, se puede pensar en un poema musical que: “es un poema que tiene un patrón musical de sonido y un patrón musical de significados secundarios de las palabras que lo componen, y que estos patrones son uno e indisoluble”. (Eliot, 1992: 30)

El “patrón musical” de que habla Eliot le lleva a testificar que ciertas estructuras musicales establecidas pueden adaptarse perfectamente a una estructura poética en beneficio de la matización de la voz del hablante, logrando no sólo el efecto predeterminado en el que recae el tema del poema, sino la unidad de efecto sin la cual la música, y en especial el canto, carecería de sentido, como él mismo lo hizo con su extraordinaria obra *Four Quartets*<sup>57</sup>, que alude no a la estrofa de cuatro versos consonantes de arte mayor, sino a la composición musical pensada para cuatro intérpretes.<sup>58</sup> El acoplamiento de la estructura musical a la

---

<sup>57</sup> Jaime Gil de Biedma escribió un espléndido prólogo para la traducción de esta obra al catalán realizada por Àlex Susanna.

<sup>58</sup> En su poema el tema está tratado contrapuntísticamente a través de voces distintas de un mismo sujeto. La variación del tema se corresponde con las variaciones del tono y la actitud verbal del hablante, es decir, que la voz del sujeto lírico se va transformando al hilo de sus pensamientos; procedimiento sugerido en el título que Gil de Biedma diera a su obra poética: *Las Personas del Verbo*.

estructura del poema también se hace evidente en uno de los poemas del catalán <<Vals del aniversario>> variando el tema en <<Canción de aniversario>><sup>59</sup>, además de otros que hacen palpable dicha relación como: <<Canción para ese día>>, <<Canción de verbena>>, <<Canción final>>.

Por su parte, Luis Cernuda, quien, al igual que Gil de Biedma, tuvo una fuerte influencia de la poética y crítica inglesas, especialmente de la obra de Eliot, habla del poema canción. Esto significa que en ciertos poemas hay una intención análoga a la de la canción, pero esto no debe tomarse como una simple reelaboración de cierta forma musical: “no quería repetir la forma y la manera de las canciones medievales, ni de las letrillas, sino, con impulso semejante, conseguir otra expresión” (Luis Cernuda, 1972: 188) Así, la finalidad es la misma, producir un efecto estético a través de la voz del sujeto lírico.

En la poesía de Jaime Gil de Biedma, la voz deja de ser un simple vehículo que pronuncia cosas, para transigir lo inaccesible y en su modulación personificar, o dar figura a lo vivido. Y aunque es cierto que el tono no es una forma de hablar, sí apunta hacia el habla y hacia la figura o forma de la enunciación. De este modo, la palabra se metaforiza gracias

---

<sup>59</sup> Estos poemas también se relacionan paratextualmente. En el caso de <<Vals de aniversario>>, y considerando la temática del poema, viene a nuestra mente, como referente inmediato, el <<Vals de los novios>> de J. Strauss.

al poder sugestivo del tono, al papel relevante del sujeto lírico en su calidad de hablante.

La correspondencia “textual” entre la poesía y la música es una evidencia de que el diálogo entre distintos géneros artísticos no consiste simplemente en encontrar coincidencias aisladas, sino en justificar el ineludible paralelismo entre “actitudes”, la del poeta y la del músico.

### **3.4 Intertextualidad y actitud romántica en la poética de Gil de Biedma**

Para Eliot, la tradición, el pasado literario, es la voz más poderosa del siglo XX: *“Tradition is a matter of a much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour”*. (En Langbaum, 1996: 40-41) En el uso del discurso intertextual están implícitas nuestras capacidades de sentir y establecer conexiones, de hallar sentido en el mundo y en los textos que éste representa; no es una forma de repetición de lo ya dicho, lo relevante de expresarse a partir de otros textos es que una obra creada bajo este precepto, de alguna manera suple lo que aún queda por decir.

El dialogismo forma parte de la naturaleza del monólogo dramático, pues se sustenta en la relación intertextual, por un lado es un *collage* de voces que amalgaman la memoria cultural de la voz lírica, y por otro lado se trata de una combinación de géneros que invalida la distinción entre

drama y lírica, entre poesía subjetiva y objetiva. Representa la colisión entre dos modos de caracterización distintos, el lírico y el dramático. El significado del poema reside en la resolución de dicha contradicción:

[...] Según Coleridge, el poema no extrae su unidad de la consistencia entre sus elementos sino de la imaginación del poeta que <<se revela en el equilibrio o reconciliación entre cualidades opuestas o discordantes>>. O sea, el significado no reside en los elementos del poema sino en cierto <<tono o espíritu de unidad que mezcla y, por así decir, fusiona unos elementos con otros>>; el significado reside en nuestra conciencia del <<poder sintético y mágico>> del poeta, en nuestra recepción de la presencia del poeta en el poema. (Langbaum, 1996: 370-371)

La importancia del diálogo entre géneros, es que el monólogo dramático, como subgénero de la poesía de la experiencia, escenifica (dramatiza) la dialéctica del proceso reflexivo, de autoconocimiento, que se manifiesta a través de un conflicto o tensión. En este proceso se origina la autoconciencia de la voz lírica, lo que revela la inevitable circularidad entre el yo y el otro, la otredad para Bajtín, de la teoría del conocimiento o en palabras de Gil de Biedma, el conflicto de identidad. El hablante se expresa a sí mismo, y a diferencia del soliloquio no se interpela a sí mismo, sino a su otro yo con el fin, no de describir la pauta de su vida, sino de descubrirla, pues la autoconciencia es la que crea la realidad que se experimenta, esa que hay que comprender:

[...] El hablante no sólo proyecta su enunciado hacia el exterior, como en un diálogo, sino que su modo de enunciación produce el efecto de un circuito cerrado, en el que el hablante interpela un ámbito externo con el fin de que su enunciado retorne cargado de un significado del que no era consciente al enviarlo. [...] Si el hablante representa una de las voces de un diálogo, entonces

su otro yo es la segunda voz esencial por cuanto devuelve su propia voz con una diferencia. (Langbaum, 1996: 312,313)

Aunque con mucha frecuencia podemos encontrar ejemplos de proyección dialógica en *Las Personas del Verbo*, posiblemente el caso más memorable sea <<Contra Jaime Gil de Biedma>>. Texto que desde el título anuncia una interpelación del poeta contra su homónimo. El cuadro dramático se construye gracias a este contexto, la voz lírica se dirige a su otro "yo" como si se tratase de otra persona:

De qué sirve, quisiera yo saber, cambiar de piso,  
dejar atrás un sótano más negro  
que mi reputación –y ya es decir-  
poner visillos blancos  
y tomar criada,  
renunciar a la vida de bohemio,  
si vienes luego tú, pelmazo,  
embarazoso huésped, memo vestido con mis trajes,  
zángano de colmena, inútil, cacaseno,  
con tus manos lavadas,  
a comer en mi plato y a ensuciar la casa?

El primer verso es una interrogación retórica, la que sirve de preámbulo a la situación dramática que el lector va a presenciar. Con dicha estrategia, Gil de Biedma otorga a su poema un marcado tono dialógico, lo que nos aleja de la idea del soliloquio, y nos instala ante la escena de un sujeto escindido, de alguien que precisa de su imagen para autocontemplarse y reconocerse:



Si no fueses tan puta!  
Y si yo no supiese, hace ya tiempo,  
que tú eres fuerte cuando yo soy débil  
que eres débil cuando me enfurezco...  
De tus regresos guardo una impresión confusa  
de pánico, de pena y descontento,  
y la desesperanza  
y la impaciencia y el resentimiento  
de volver a sufrir, otra vez más,  
la humillación imperdonable  
de la excesiva intimidad.

El tipo de relación que la voz lírica entabla con la otra parte de sí, en un inicio es tensa, la evidencia más clara del conflictivo proceso crítico de la "autoconciencia". Este duro escrutinio de la identidad revela la abismal distancia que hay entre lo que se es y lo que se quiere ser, para cerrar el conflicto a través de la resignación y reconciliación con su realidad. El sujeto es sincero consigo mismo, se acepta, gracias a esa lacerante, pero necesaria, dialéctica reflexiva, que se da a través del motivo del doble, del desdoblamiento del yo poético y del yo real, del carácter antitético de los dos personajes, el que increpa y el increpado:

Podría recordarte que ya no tienes gracia.  
Que tu estilo casual y que tu desenfado  
resultan truculentos  
cuando se tienen más de treinta años,  
y que tu encantadora  
sonrisa de muchacho soñoliento  
-seguro de gustar- es un resto penoso,  
un intento patético.  
Mientras que tú me miras con tus ojos  
de verdadero huérfano, y me lloras  
y me prometes ya no hacerlo.  
[...]  
A duras penas te llevaré a la cama,

como quien va al infierno  
para dormir contigo.  
Muriendo a cada paso de impotencia,  
tropezando con muebles  
a tientas, cruzaremos el piso  
torpemente abrazados, vacilando  
de alcohol y de sollozos reprimidos.  
Oh innoble servidumbre de amar seres humanos,  
y la más innoble  
que es amarse a sí mismo!

Los tres versos finales de la cita anterior constituyen un cambio de voz y de punto de vista, pues no es la voz del que increpa, ni del vituperado, es decir, los dos personajes complementarios y heterónimos ceden la palabra a una tercera voz que medita y contempla, cavilación que se introduce a través de la interjección que manifiesta el asombro del descubrimiento.

En <<Contra Jaime Gil de Biedma>> se manifiesta la proyección del interior del sujeto hacia el exterior, metaforizada por la presencia del doble, es decir por el descubrimiento de su imagen en el espejo, aquella que le devuelve su propia figura “resignificada”:

Te acompañan las barras de los bares  
últimos de la noche, los chulos, las floristas,  
las calles muertas de la madrugada  
y los ascensores de luz amarilla  
cuando llegas, borracho,  
y te paras a verte en el espejo  
la cara destruida,  
con ojos todavía violentos  
que no quieres cerrar. Y si te increpo,  
te ríes, me recuerdas el pasado  
y dices que envejezco.

El diálogo interior, tan característico del monólogo dramático, es una estrategia que le permite al poeta revisar y cuestionar su vida a través de su *alter ego*. Se trata de un simulacro de la lucha interior que escenifica la conciencia, capaz de autocontemplarse. Los tonos dialógico y confesional, y la actitud de la escena, otorgan al cuadro dramático un poderoso grado de verosimilitud, indispensable para que el lector pueda involucrarse con la acción.

La otredad es un acto de conocimiento que se da a partir de la proyección imaginativa o identificación con el objeto, ya que la conciencia de lo que se percibe es el reflejo de la propia conciencia del observador, es una suerte de proyección dramática en el objeto, una forma de autoconocimiento en el objeto mismo.

El monólogo dramático, fenómeno discursivo con límites históricos relativamente definidos, no sólo pone en juego, según Langbaum, la posibilidad de informar el ámbito de lo amoral, sino que abre también un espacio de comprensión literaria no contemplado por el tratadismo aristotélico, y que se vincula a la categoría cognoscitiva de *experiencia*. Esta categoría exige una comprensión del hecho (*Fact*)<sup>60</sup> desde el rincón o perspectiva de la persona. (Julián Jiménez H. en Langbaum, 1996: 35)

La intertextualidad como una de las formas expresivas más evidentes en el discurso del monólogo dramático, se justifica, entre otras cosas, por su herencia romántica. Pensemos que el arte típicamente romántico se sustenta, en la conexión de distintos movimientos literarios, con el fin de encontrar, entre las ruinas del pasado y la tradición oficial, una expresión

---

<sup>60</sup> *Fact*: experiencia sensorial.

personal. Esta forma de concebir el arte, obedece a la conciencia de que el pasado está frecuentemente en conflicto con el presente -como bien se puede percibir justamente en <<Contra Jaime Gil de Biedma>>- de ahí que la actitud romántica<sup>61</sup> sea una respuesta a dicha tensión temporal, pues ésta consiste en desmitificar para crear un nuevo mito.

La actitud romántica de Gil de Biedma está implícita a lo largo de toda su poesía, cada uno de los poemas que conforman *Las Personas del Verbo*, simboliza una pieza clave en la construcción de su mitología personal; en donde el pasado es un espacio de reconstrucción y no un dogma establecido. El pasado, visto como un texto más, es un vehículo estratégico para adquirir un punto de vista extraordinario: “El sentimiento moderno del pasado implica, por un lado, simpatía hacia el pasado, un deseo de comprenderlo en sus propios términos como algo distinto al presente; por otro, comporta una conciencia crítica de nuestra modernidad.” (Langbaum, 1996: 180). Debido a la expresión intertextual, el monólogo dramático indirectamente cuestiona la noción de autenticidad, ya que en todo caso aplicaría más la idea de resurgimiento, de complementar lo incompleto:

---

<sup>61</sup> En la típica actitud romántica está presente el fracaso ante la búsqueda de la felicidad, un anhelo insatisfecho y fracaso existencial que se traduce en desencanto. El tiempo se convierte en una forma de evasión y el pasado queda idealizado, por ejemplo, en la época clásica y en la Edad Media. Esto no implica que en la actitud romántica no haya compromiso o rebeldía política, pues la frustración y el desencanto se extienden al fracaso social, el eslogan “*Liberté, égalité, fraternité*” es una quimera. De este modo, la exaltación del “YO” se vincula al ideal de libertad, razón por la cual con frecuencia percibimos en el héroe romántico actitudes desafiantes ante el mundo adverso.

[...] El poeta no es ni el <<creador>> de una teoría poética tradicional, ni tampoco el <<espejo>> o <<imitador>> de otra. El poeta sólo manipula hechos existentes, y el significado que produce no es una realidad que preexistiese al poema como un objeto a imitar. El poeta debe hallar este significado devolviendo a los hechos una concreción que han perdido durante el proceso de su conversión en hechos, de abstracción de su situación original, histórica y humana. (*Ídem*, 1996: 234)

Tanto en la actitud romántica como en la poética de Gil de Biedma, y su generación, hay un rechazo contra ese pasado dogmático que les precede, contra los padres, por lo que se ven obligados a buscar antecedentes más lejanos<sup>62</sup>. Esto significa que la tradición no consiste en la adopción o imitación de un estilo o texto, consiste en reescribir y/o inventar una tradición en la que asentarse. Para Gabriel Ferrater, esto implica:

[...] la necessitat d'innovar autènticament que, en certa manera, obliga a l'escriptor a no innovar massa, a lligar-se amb el models i amb els escriptors respecte als quals vol innovar<sup>63</sup>. (Cit. Cabanilles, 1989: 84)

La actitud romántica consiste en buscar el resurgimiento de lo extinto, el retorno de lo arcaico (Grecia y el Medioevo), lo que favoreció la renovación del lenguaje y la ampliación de sus recursos expresivos y significativos. Entre esta renovación del lenguaje se encuentra el uso de la intertextualidad como expresión nueva que se da a partir de lo ya dicho o

---

<sup>62</sup> En 1978 Antonio Hernández publica una antología sobre la generación poética a la que pertenece Jaime Gil de Biedma, bajo el título de: *Una promoción desheredada*, en el nombre se insinúa el problema de identidad y su consecuente conflicto al establecer una conciencia generacional de este primer grupo de poetas de la dictadura. Hernández llama “desheredada” a la generación del medio siglo por considerar que sus integrantes recurrieron a antecedentes lejanos como la generación del 27, a los clásicos, como Góngora, y a la poesía extranjera. Se trataba de un grupo de jóvenes intelectuales que no tuvo una historia política a sus espaldas, pues para ellos la guerra no pasó de ser una borrosa vivencia infantil, su generación ha sido frecuentemente reconocida como la generación de los niños de la guerra.

<sup>63</sup> [...] la necesidad de innovar auténticamente que, en cierta manera, obliga al escritor a no innovar demasiado, a ligarse con los modelos y con los escritores respecto a los cuales va a innovar.

sugerido; y en eso, precisamente, consiste la idea de modernidad. En palabras de T. S. Eliot: "Si realmente logramos penetrar en la vida de otra época, penetramos de este modo en nuestra propia vida... [Pound] es, en mi opinión, más moderno cuando trata temas de Italia y Provenza que cuando elabora temas de la vida moderna." (En Langbaum, 1996: 178)

Jaime Gil de Biedma suele poner al día temas y motivos de la poesía tradicional española, como en el caso del poema <<A una dama muy joven, separada>>:

En un año que has estado  
casada, pechos hermosos,  
amargas encontraste  
las flores del matrimonio.

[...]

Que la sinceridad  
con que te has entregado  
no la comprenden ellos,  
niña Isabel. Ten cuidado.

Porque estamos en España.  
Porque son uno y lo mismo  
los memos de tus amantes,  
el bestia de tu marido.

Este poema está dotado de un interesante juego intertextual, rico en referencias de distinta procedencia y épocas, iniciando por el tema de la "malmaridada", de enorme difusión en los cancioneros medievales,

sobrepasando incluso la frontera del tiempo<sup>64</sup>. Gil de Biedma nos aclara esta forma de imitación:

En mi caso, la imitación a veces consistió en la puesta al día de temas y de motivos de la poesía castellana de tipo tradicional; por ejemplo, en <<A una dama muy joven, separada>>.

Alguna vez pensé en poner como epígrafe a ese poema una Quintilla que no sé si es anónima:

¡Oh bella malmaridada  
y a qué manos has venido:  
mal casada y mal trovada,  
de los poetas tratada  
peor que de tu marido!<sup>65</sup>

Con más de trescientos años de anticipación, estos versos ofrecen un comentario apropiado a los míos y subrayan lo que sobre todo me atraía en el tema de la bella malmaridada. Los ecos de que está sembrado mi poema no pretenden otra cosa que acentuar un efecto de invariable contigüidad y continuidad, entonces y ahora, entre literatura y vida. (Gil de Biedma, 1994: 275, 276)

El ritmo breve y musical característico de la copla andaluza es reproducido en el poema de Gil de Biedma, y esta forma de imitación también tiene su origen en la tradición literaria y folclórica, un interesante sincretismo entre una poesía culta y otra popular. El lenguaje espontáneo y el dinamismo expresivo que observamos proviene de diversas fuentes, por ejemplo: de la lírica popular castellana, el villancico anónimo <<Abaja los ojos, casada...>>; de Luis de Góngora, la canción << Las flores del romero>>; la <<Canción del pirata>> de José de Espronceda también está

---

<sup>64</sup> Lope de Vega, por ejemplo, escribió la comedia: *La bella malmaridada*.

<sup>65</sup> José María Alín en *Cancionero tradicional*, afirma que esta estrofa es claro ejemplo del excesivo uso que se hizo del tema de la malmaridada.

presente, así como la influencia musical directa a través del bolero y la copla popular, encumbrada durante el franquismo.

Del mismo modo, y como ya hemos señalado con anterioridad, Jaime Gil de Biedma con frecuencia suele retomar la estilística de la poesía clásica, por ejemplo, en <<Pandémica y celeste>> donde las palabras de Catulo<sup>66</sup> sirven de telón de fondo. Además de la cita literal de los versos del escritor latino en el epígrafe, el tono y la actitud de ambos poetas es la misma, una franca rebelión contra la falsa moral de su época<sup>67</sup>.

<<Pandémica y Celeste>> es la satisfacción personal por una perspectiva del amor, fuertemente censurada por la moral franquista<sup>68</sup>. En la estilística de Gil de Biedma, en torno su aprendizaje erótico, Catulo es su apreciado maestro, cuya poesía es una intensa búsqueda del amor carnal y pasional, una experiencia auténtica libre de prejuicios, desacreditando la hipocresía moral de su tiempo:

---

<sup>66</sup> Se trata de los versos 3, 7 y 8 del poema VII: <<*quam magnus numerus Libyssae arenae/aut quam sidera multa, cum tacet nox,/furtiuos hominum uident amores.*>> . (Tantos como la arena de Libia/o tantos como estrellas que contemplan, cuando calla la noche,/los amores furtivos de los hombres.)

<sup>67</sup> Cabe señalar que <<Contra Jaime Gil de Biedma>>, analizado al inicio de este apartado, estilísticamente hablando, también tiene marcados rasgos catulianos. El poema VIII del veronés, al igual que el de Gil de Biedma, se basa en la autocrítica personal, a través de una confrontación abierta consigo mismo, donde censor y censurado son uno mismo:<<Desgraciado Catulo, deja de hacer locuras,/y lo que ves perdido, por ello dalo./Brillaron para ti en otro tiempo blancos los soles,/cuando acudías allá donde quería una muchacha,/amada por nosotros como no será amada ya ninguna./Eran entonces aquellas tantas diversiones/que deseabas tú y que ella no rehusaba./Brillaron sí, para ti blancos los soles./Mas ella ya no quiere, y tú –reprime la pasión- tampoco quieras,/ni vayas tras quien huye, ni vivas desgraciado,/sino que, duro el ánimo, tente firme. No sientas./Adiós muchacha, Catulo ya no siente./Pues que no lo deseas, ya no te irá a buscar/ni te hará ruegos,/pero tú sufrirás cuando nadie te ruegue./Ay de ti, desdichada, ¡qué va a ser de tu vida!/¿Quién va a estar junto a ti? ¿Quién te verá bonita?/ ¿Ahora a quién vas a amar? ¿De quién dirán que eres?/ ¿A quién vas a besar? ¿Morderás en qué labios?/Pero, Catulo, tú, condenado, no sientas.>>

<sup>68</sup> Este poema es un caso característico del héroe romántico, ya no se trata de un personaje edificante, sino de un hombre auténtico que transita entre lo mundano (Pandémica) y la pureza (Celeste), y sobre todo fiel a su propio código ético.



La esfera amorosa de Catulo y Gil de Biedma es tan tumultuosa y contraria a la tradición como lo es su poesía, tan cargada de pasiones contradictorias y erotismo que choca, de igual forma que su actitud vital, con lo esperable de su *status*. En ambos poetas se nos ofrece una actividad amorosa en constante búsqueda del amor prohibido y una continua exaltación de la sexualidad y de la ternura, lo que para ambos poetas parece ser la doble cara de una misma moneda. (Arcaz Pozo, 1993: 140)

La actitud romántica es una consecuencia de la crisis de identidad, y dicha crisis, llevada al plano de la creación artística, justifica lo inevitable de un lenguaje plural, lleno de referencias y discursos de distinta procedencia:

Ningún poeta, ningún artista, posee la totalidad de su propio significado. Su significado, su apreciación, es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos. No se le puede valorar por sí solo; se le debe ubicar, con fines de contraste y comparación, entre los muertos. (Eliot, 2000: 19)<sup>69</sup>

Esta conciencia del pasado nos permite comprender por qué el tono irónico es uno de los aspectos más representativos del monólogo dramático y en consecuencia de la poesía de Jaime Gil de Biedma, asumiendo que una de las funciones que cumple el tono irónico en la poética del catalán es precisamente la de desmitificación, de crítica distanciada. Ahora bien, el proceso de desmitificación-remitificación no es otra cosa más que el rescate de una porción del pasado para explicarlo posteriormente en otros términos; lo que nos recuerda la dinámica del

---

<sup>69</sup> T. S. Eliot tiene un lugar relevante en la concepción poética de Gil de Biedma, por ejemplo, la constante preocupación por el tono y la tradición literaria, o bien, que las imágenes poética deben provenir de dos fuentes, de las lecturas del autor y de su vida-experiencia- sensitiva, así como la importancia del correlato objetivo, a través de la cual el artista crea una situación poética cuyos hechos desencadenan la idea y la emoción.

discurso intertextual, considerando, además, que cuando el monólogo dramático versa sobre el pasado, los enunciados sobre éste:

[...] habrán de poseer una significación estratégica en el marco de una situación presente. El enunciado debe quedar condicionado por el efecto que el hablante desee crear en ese instante, por lo que el problema de la verdad pierde interés supeditándose al de su éxito como estrategia. La distorsión de la verdad que se produce en la perspectiva particular es de índole de la absorción del hablante en su estrategia y, por consiguiente, la prueba de que el enunciado, aunque verse sobre el pasado, está en tiempo presente. (Langbaum, 1996: 256)

En el monólogo dramático se busca la correspondencia de experiencias pasadas y presentes, la experiencia es tratada como un texto que forma parte de otros textos, es una fuente de sentidos cargada de valores, de esta forma juicio y simpatía son mecanismos en la formulación de nuevos valores:

Para empezar, **la guerra**

**fue** conocer los páramos con viento,  
los sembrados de gleba pegajosa  
y las tardes de azul, celestes y algo pálidas,  
con los montes de nieve sonrosada a lo lejos.  
Mi amor por los inviernos mesetarios  
es una consecuencia  
de que hubiera en España casi un millón de muertos.

[...]

Cuando por fin volvimos  
a Barcelona, me quedó unos meses  
la nostalgia de aquello, pero me acostumbré.

**Quien me conoce ahora**

dirá que mi experiencia  
nada tiene que ver con mis ideas,  
y es verdad. Mis ideas de la guerra cambiaron  
después, mucho después  
de que hubiera empezado la posguerra.

<<Intento formular mi experiencia de la guerra>>

La intertextualidad, como parte importante de la realidad poética, rompe con la idea de que la poesía de la experiencia contiene un hecho vivido por el autor; y es la demostración de que la verosimilitud del poema está a un nivel literario, y no como la evidencia de algún pasaje biográfico de su autor. Aunque es cierto que, en el sujeto lírico de *Las Personas del Verbo* pueden rastrearse diversos datos biográficos de su autor, lo que en realidad captamos es una ficticia meditación autobiográfica, no tanto como experiencia vivida, pero sí como experiencia construida, cuya finalidad es revalorar en el presente lo que hay de mitología en el pasado.

#### **3.4.1 La intertextualidad como indicador tonal**

En el plano de la escritura, el tono, entre otras cosas, genera ambigüedad en el texto. Si lo analizamos en cuanto forma enunciativa el tono “sugiere”, y en cuanto figura, mantiene ciertos nexos con la reticencia, es decir, que suele dejar incompleta una idea o frase, o no terminar por aclarar algo, y pese a esto, dar a entender el sentido de lo que no se dice, y a veces más de lo que se calla. El efecto que se consigue depende justamente de no decir sino en parte, o de no dar a entender claramente, y de ordinario con malicia, que se oculta o se calla algo que debiera o pudiera decirse.

En el monólogo dramático, la ambigüedad es un elemento revelador, pues lo que se pretende transmitir no se comunica como verdad, sino como experiencia, la única verdad es lo que el sujeto llega descubrir sobre sí mismo, en el efecto y sentido de la revelación se origina la construcción de la propia moral del sujeto.

Ahora bien, en el nivel estructural, el tono puede apoyarse en algunas estrategias expresivas como los puntos suspensivos o el encabalgamiento, por ejemplo, que suelen ser indicadores de esta retórica del silencio, la interrupción puede aludir a un sin fin de situaciones, la censura, aquello que no puede decirse claramente: "Lo que se dice es parte de lo que mayormente no se dice, sino que se supone y queda implícito en lo expreso, de lo que lo expreso evoca y necesariamente sugiere". (Ferraté, 1982: 360)

Tras el muerto en el estanque,  
tras el fantasma en el huerto,  
tras la señora que baila  
y el hombre que bebe obseso,  
tras la expresión de fatiga,  
la jaqueca y el lamento, existe siempre otra historia  
que no es jamás la que vemos.

(<<Auden's *at last the secret ist out...*>>: 102)

Hasta el aire de entonces parecía  
que estuviera suspenso, como si preguntara,  
y en las viejas tabernas de barrio  
los vencidos hablaban en voz baja...

(<<Elegía y recuerdo de la canción francesa>>: 125)

En estos poemas que hemos elegido para ejemplificar el sentido del tono como retórica del silencio, en ambos casos hay una fuerte influencia intertextual en diferentes niveles, en el primer caso se trata de una versión en romance de un poema de W. H. Auden, sin perder de vista que en este primer ejemplo directamente no está presente la reticencia, simplemente la tematiza, con lo que se exalta, de una u otra forma, la relevancia de la misma en la configuración del texto, sin embargo, desde el título se anuncia la importancia de los silencios a través de los puntos suspensivos del paratexto. En el segundo caso, como ya fue indicado en su momento, la referencia directa del poema es la popular canción francesa: *Les feuilles mortes*, el título de la canción condiciona desde el inicio el tono del poema.

Por sus características, el tono es un recurso expresivo plurisignificativo que dota de ambigüedad a cualquier discurso que se sirve de él; el tono es de carácter enfático, proporciona información sobre el estado de ánimo del hablante ya que está relacionado con las manifestaciones de afectividad; desde la palabra escrita añade significados que no están implícitos literalmente.

Todo esto nos permite justificar por qué no es posible especificar con precisión todos los elementos textuales involucrados en la configuración del tono poético, sin embargo, es factible señalar algunos elementos estructurales que establecen relaciones co-dependientes con el tono: el

nivel léxico-semántico, el fónico-fonológico, las imágenes, el verso libre (blanco en opinión de Eliot) ayuda a crear tensión, pues entre otras cosas el cambio métrico es un indicador del cambio tonal.

La intertextualidad supone el empleo de discursos y textos ajenos, y en los criterios de selección de los mismos, por parte del artista, generalmente están implícitas intenciones y actitudes deliberadas que trabajan en la creación de efectos poéticos. Consideremos, además, que en la poesía de Gil de Biedma.

La expresión lírica de Gil de Biedma, es un discurso articulado por enunciados propios y ajenos, lo que da como resultado la estructura de una obra orquestada por relaciones intertextuales y tonales. Y como ya hemos señalado, existe una fuerte vinculación entre el tono y el discurso intertextual, pues las referencias textuales adquieren y otorgan otros significados, gracias a la intención y al efecto poético que el autor quiere crear o re-crear a través de ellas, además de que la intertextualidad no se limita a la alusión de discursos ajenos, situación que en sí misma matiza la expresión, por lo que es posible hablar, además de lo ya señalado, de intertextualidad o interdiscursividad estilística y tonal:

[...] el efecto todo, el tono dominante, se debe al hecho de que varios sentimientos flotantes, poseedores de una afinidad con esta emoción que de ninguna manera es superficialmente evidente, se han combinado con ella para darnos una nueva emoción artística. (Eliot, 2000: 27)

De este modo es viable entender la intertextualidad como un punto donde se encuentran y se comunican diferentes sensibilidades para darle fuerza y efecto a nuevas formas expresivas, a nuevas realidades.

## 4

### INTERTEXTUALIDAD

## CONFIGURADORA DEL TONO IRÓNICO EN LA POÉTICA DE JAIME GIL DE BIEDMA

Si algo domina la vida es la ironía, la más recomendable de las actitudes es una aceptación irónica de la existencia y, con ella su elaboración en el terreno del arte.

G. Flaubert

A lo largo de este recorrido por la poesía de Jaime Gil de Biedma, hemos insistido en el carácter polifónico y dialógico de la misma y en las implicaciones del discurso intertextual como rasgos primordiales en la configuración del efecto poético.

Hemos reiterado que, en *Las Personas de Verbo* está presente un abanico de variaciones en lo referente a la tonalidad, tanto en la diversidad de acentos conseguidos a través de la manipulación verbal, como en las intenciones que motivan la forma en que se expresa la voz poética. Sin embargo, es un hecho que entre todos los tonos que podemos rastrear en este libro, el irónico es prácticamente un tópico. De hecho, en términos generales, el tono irónico es percibido como el resultado de la contraposición de perspectivas, es decir de la variación antitética del tono



de una misma voz, esta circunstancia nos pone, una vez más, ante la naturaleza dialógica del discurso poético. Esta alteración enfática es la principal generadora de la ironía, en donde la contradicción es intencionalmente significativa. La intertextualidad es un recurso eficiente para crear universos ambivalentes y conseguir la efectividad comunicativa de la ironía.

#### **4.1 El tono: expresión sensorial**

Etimológicamente hablando, el tono implica "tensión" y "sonido", es decir que, el tono es una propiedad sonora que implica variación, y ésta, a su vez, provee cambios semánticos. De manera ordinaria suele referirse a la inflexión de la voz y al modo particular de decir algo según la intención y el estado de ánimo del emisor, y en el aspecto literario, el tono regula las actitudes de la voz en emotivas, irónicas, críticas, etc.:

Los tonos no solamente hacen la música, operan e influyen también en las demás artes y a nada que se indague un poco más descubrimos que todo tipo de comunicaciones, no sólo las artísticas y las acústicamente generadas, implican la presencia de tonos en un sentido lato. El que habla o escribe ni siquiera tiene por qué tener aspiraciones artísticas ya que hasta en el hablar cotidiano es omnipresente la implicación del tono y la referencia a él; incluso, la voz y el concepto de tono ha adquirido con el tiempo una amplia y polifacética significación y aplicación. (Spang, 2006: 387)

La amplitud semántica del término lo vuelve difícil y un tanto inaccesible para encasillarlo en una ordinaria definición<sup>70</sup>, pues aunque es verdad que el discurso oral a través del código verbal tiene una riqueza tonal infinita, sus dominios no se restringen a este ámbito, ni al de la música, ni al de la pintura, ni al de la escritura, que también tienen enormes posibilidades a este respecto. Diversas manifestaciones artísticas, incluyendo obviamente el texto literario, dependen estrechamente de la configuración del tono y de la evolución del mismo dentro de la obra; en muchas ocasiones es la clave para comprenderla, y en el caso de la poética de Gil de Biedma es la forma de acceder al poema a través de la perspectiva de la voz lírica:

[...] la retórica clásica no menciona explícitamente el concepto de tono y da por hecho que la transmisión de los afectos se vehicula a través del lenguaje sin entrar en detalles sobre los recursos específicos mediante los cuales se realiza. La única alusión técnica que observamos y que en algunos casos se despliega extensamente, es la referencia a los estilos que incluyen la utilización del *ornatus*, es decir, la aplicación de las figuras adecuadas para la plasmación de determinados afectos. Así se atribuían efectos particulares a ciertas figuras como las *figurae patheticae* o *afectuosae* (apóstrofe, exclamación, hipérbole, pregunta retórica, antítesis, etc.). (*Ibid*: 390-91)

Todo parece apuntar a que el tono, sea cual fuere su origen o su dominio, es el resultado de la relación que se establece entre lo anímico y lo físico, es decir, entre lo emocional y sus repercusiones; “movimientos del alma”, diría Platón a través de Fedro; esto nos lleva a percibirlo como una

---

<sup>70</sup> Simplemente el *Diccionario de la Real Academia Española* presenta 18 acepciones relacionadas a la palabra “Tono”.

derivación del carácter transitorio de las disposiciones anímicas, la “mala conciencia” según Jaime Gil de Biedma, pues el tratamiento de lo sensitivo, para encontrar su significado, precisa también de la reflexión y la crítica. Con mucha frecuencia el tono suele confundirse con las manifestaciones emotivas, es preciso aclarar que si bien es cierto que una de sus funciones más relevantes es justamente la de matizar aspectos anímicos, no son homólogos, están fuertemente vinculados entre sí, y mantienen una relación dependiente, pero no son lo mismo.

En otras palabras, el tono crea un vínculo de contacto entre estas dos entidades que implican lo subjetivo de las emociones y lo objetivo de la reflexión, entre juicio y simpatía, de acuerdo a la terminología de Robert Langbaum. Se convierte en una suerte de respuesta sugerida, nunca literal, a las inquietudes de la conciencia. El tono es la evidencia más palpable de que la voz, y muchos textos literarios, están llenos de vacíos colmados de sentidos, y entre sus múltiples funciones está el compromiso de orientar, en lo posible, los sentidos ocultos que hay en ciertas formas expresivas.

En el plano literario, el tono representa la emancipación de la interpretación, pues hasta cierto punto el único sentido de la obra es el que el lector quiere darle. A su vez, ratifica la naturaleza plural del texto, ya que rompe con el carácter lineal del discurso, que gracias a la naturaleza evocadora del tono se vuelve inconcluso. Además, evidencia los alcances que tiene lo no dicho; asimismo da fuerza a la expresión y justifica el tema.

En alguna ocasión Jaime Gil de Biedma declaró que lo más relevante del poema no es el texto en sí mismo, sino lo que a uno le hacen los poemas, esta arriesgada labor recae en el tono:

En la creación de obras de arte, que por naturaleza son ficcionales, la plasmación de afectos a través de tonos es intencional y persigue finalidades muy diversas resumibles provisionalmente bajo el concepto de la intención del autor de suscitar en los receptores un determinado efecto y afecto como vehículo del mensaje y del ambiente que constituyen cada obra. El peso de los tonos en la obra de arte es de suma importancia ya que instaura una señal de identidad que impregna y singulariza la totalidad de la obra, no es un añadido más sino, si se me permite expresarlo así, la caja de resonancia donde se producen las vibraciones o, si se quiere, la «vibración» y la conmoción, con la que el receptor sintoniza, captando así subliminalmente la intencionalidad inherente. No obstante, en la mayoría de los casos, su descubrimiento y recepción ni son palmarios ni sencillos. Su reconocimiento requiere además de esta percepción subliminal la averiguación consciente de la temática así como una interpretación profunda de la obra en cuestión. (*Ibid*: 393-94)

En opinión de Rafael Lapesa el tono literario es “el resultado de la postura espiritual que el autor adopta frente al asunto” (En Ayuso de Vicente, 1997: 379). El crítico español pone distancia entre el estilo y el tono. En su opinión, el primero comprende la totalidad del elemento personal infundido en la obra literaria, como pensamientos, fórmulas, expresiones y cláusulas, mientras que el tono se circunscribe a las formas.

Para Ricardo Gullón, el tono, en poesía como en música, tiene una doble acepción. Por un lado se involucra con la calidad sonora que vacila entre lo apenas audible y lo estridente, en este sentido su función es marcar variaciones significativas de intensidad, ascensos y descensos. Es importante tener en cuenta que el texto poético también tiene su propia

escala tonal, de acuerdo a las intenciones del efecto que se pretende conseguir. Un caso interesante de esta suerte de “volumen” que señala cambios de registro, y que dichas variaciones a su vez evidencian modificaciones en el tono es el poema <<Resolución>>:

Resolución de ser feliz  
por encima de todo, contra todos  
y contra mí, de nuevo  
--por encima de todo, ser feliz--  
vuelvo a tomar esa resolución.

Pero más que el propósito de enmienda  
dura el dolor del corazón.

En este breve texto percibimos una radical modificación de matices que justifican el complejo tema ilusión-realidad, en la primera estrofa sentimos el fulgor de un instante, la vitalidad y fuerza de un deseo, la ilusión de la felicidad, para enseguida, en dos versos contundentes, modificar drástica y dramáticamente la intensidad efusiva del propósito de enmienda, lo que deja al descubierto lo descarnado de la realidad, es decir, lo fugaz de la ilusión. El tono de desencanto y frustración se consigue a través de la percepción subjetiva de los cambios de entusiasmo de la voz lírica, es la evidencia de que las cosas ya no se sienten de la misma manera, ya no significan lo mismo.

Ahora bien, el tono tiene implicaciones en la modulación de las palabras, afecta a su significado e influye en la impresión que producen sobre quien las escucha o las lee. Bajo estas condiciones, el tono revela ya

sea el estado de ánimo, la actitud y la intención del autor; y en este caso la variación también es término clave, es la responsable de la modulación y del sentido de la misma. El cambio de registro, de ascendente a descendente en <<Resolución>> está vinculado al tono, a la creación del efecto poético de desilusión y fracaso ante lo aplastante de la realidad.

Esta óptica se sostiene en la premisa de que el sujeto no puede prescindir del afecto para expresarse, la misma indiferencia o displicencia se justifican en una actitud anímica, y por lo tanto, tampoco pueden privarse del tono. Si observamos las condiciones discursivas en *Las Personas del Verbo*, y contemplamos la obra desde los enfoques del tono hasta aquí planteados, notamos que la actitud o perspectiva de la voz lírica es determinante en el despliegue de la experiencia poética, es decir, la voz nunca es insensible a la anécdota planteada, siempre hay una posición ante la misma, aunque en algunas ocasiones, de manera absolutamente deliberada, el poeta pretenda dar esa sensación de frialdad con el fin de no ser víctima de un sentimentalismo exacerbado, y, de esa forma, evitar sacrificar la parte objetiva del poema, en estos casos es cuando la ironía es indispensable. Por la actitud, la perspectiva y el tono se justifica el poema, ahí están las razones que motivan el discurso de la voz lírica, sus intenciones expresivas.

El tono siempre tiene su correspondencia con determinada perspectiva o actitud. En dicha relación lo emotivo desencadena la comunicación y el tono sería su manifestación sensorial:

Baste reparar tan sólo en que los afectos y los correspondientes tonos son ingredientes fundamentales en la plasmación de una temática y, por consiguiente, de la diversificación de las formas de expresión. Naturalmente, son también responsables de las repercusiones que puedan tener sobre los receptores, ya que funcionan como una especie de catalizadores que inician y mantienen la «sintonización» con la base afectiva y tonal de un mensaje. (Spang, 2006: 391)

Este es el motivo por el que hemos reiterado a lo largo de nuestro trabajo que el tono involucra el carácter gestual de la voz, y qué ésta implica la presencia de la persona, en todas sus acepciones y con todo lo que ello implica. La voz siempre está encubierta de tonos:

Ontológicamente hablando el tono es, por tanto, la materialización física de un afecto manifestado a través de los signos de un determinado código. Una de las características más sobresalientes del afecto y del tono, característica que los distingue de una serie de disposiciones anímicas constantes y permanentes como el carácter, el talante o el temperamento, es su naturaleza fugaz e incidental. Quizá convenga utilizar en vez de la voz 'afecto' la de 'movimiento anímico' para destacar así la transitoriedad y lo pasajero del fenómeno y para distinguirlo igualmente de las instancias anímicas que los desencadenan. (*Ibid*: 392)

En lo referente al protagonismo de la voz en la poética de Gil de Biedma, es importante tener en consideración la relevancia de la identidad del emisor y de sus intenciones expresivas, de lo contrario el tono, y muy en especial el tono irónico, no surtiría efecto. Dentro de las muchas vertientes que puede tener un acercamiento a lo que se puede entender por ironía, nos interesa hacer hincapié en ésta en cuanto un tipo de tono,

lo que automáticamente hace presente al sujeto de la enunciación, a la persona definida por la gestualidad de su voz, lo que implica matices, énfasis, modulación, variación, tensiones, sugestión, perspectivas, actitudes e intenciones críticas, reflexivas y emotivas que no siempre se ven con claridad. No perdamos de vista que la ironía, en el fondo, siempre lleva tras de sí un tono combativo de confrontación.

El conocimiento del carácter y del temperamento de una persona depende, en un grado importante, aunque no absoluto, de su tono, importa si éste es auténtico o fingido. Es lo que hace que el discurso sea aceptado o no. En literatura, es más relevante que el tono sea sincero, más allá de la autenticidad de lo expresado. Es un hecho que al estar conscientes de que el poema es producto de la ficción, lo expuesto en él no puede ser real, pero sí tiene que ser creíble, el discurso debe atribuírsele a alguien y debe estar dirigido a alguien, de lo contrario el tono no podrá ser eficientemente captado por el lector, de ahí que la cualidad dialógica del monólogo dramático sea un rasgo imprescindible:

[...] el poema es, antes que nada, algo dicho por alguien en determinada situación y en cierto momento. Quién lo dice, a quién, dónde y cuándo y por qué, son ahora algo más que simples precisiones añadidas para dar a la representación literaria de los afectos humanos un viso de realidad: son los factores determinantes del poema, en su fondo y en su forma, de manera que tenemos ante nosotros una de las modalidades típicas de la lírica moderna, el monólogo dramático, según denominación de Robert Langbaum. (Gil de Biedma, 1980: 10)



El tono sólo puede leerse a través de la interpretación, no se plasma explícitamente sino sugestivamente, es indirecto. Éste se intuye a través del modo en que se plantea la anécdota y de la identidad de una figura que se coloca ante ella de una forma determinada, de su actitud o perspectiva y del medio al que corresponde.

#### **4.2 Tono y correlato objetivo**

La crítica especializada en la poética de Gil de Biedma, con mucha frecuencia suele hacer hincapié en los rasgos autobiográficos de ésta, en nuestro caso, tanto en este trabajo como en el precedente, *Tono y actitud en la poesía de Jaime Gil de Biedma*, hemos destacado lo significativo del contexto histórico y autobiográfico en la obra del artista catalán; el espíritu de lo que significó para el poeta la guerra civil española, pero sobre todo, la dictadura franquista está latente en casi todos los poemas que conforman *Las Personas del Verbo*.

Bajo cualquier circunstancia, el significado y el valor de algo depende del contexto que lo enmarca y de la perspectiva de quien lo enfoca, y éste a su vez condiciona el fondo y la forma de la expresión de un hecho. La relación que esto mantiene con el asunto del tono, es que generalmente las vivencias circunstanciales son desencadenantes de emociones, siendo la actitud y el tono una reacción ante una experiencia

concreta; las circunstancias y el ambiente evocados ofrecen enormes posibilidades tonales. El recurso artístico en el que Gil de Biedma se apoya para conseguir el efecto deseado es a través del previo descubrimiento de un **correlato objetivo**, que es el vehículo que pone en marcha la actividad poética consciente:

En arte –escribió Eliot hace bastantes años en un ensayo famoso<sup>71</sup>- el único medio de expresar una emoción consiste en el hallazgo de un correlato objetivo, esto es, de un juego de objetos, una situación o una secuencia de acontecimientos que constituyen la fórmula de esa particular emoción, de tal modo que cuando los hechos externos, que deben terminar en una experiencia sensible, son dados, la emoción es inmediatamente evocada. (Díaz de Castro, 1996: 67)

El correlato objetivo emplea una sucesión de imágenes poéticas, cuya finalidad es la de dar una sensación de análisis que precisa de la destreza del lector para su interpretación. En el caso de la poesía de Gil de Biedma, nos topamos con un personaje, que a través del carácter enfático de su voz, va inventando su propia identidad poética y creando simultáneamente sorprendentes connotaciones textuales:

---

<sup>71</sup> En 1919 T. S. Eliot incluye el correlato objetivo en el campo literario, en su ensayo “Hamlet and his problems”, incluido en: *The sacred Word: essays on poetry and criticism*. La génesis del término no es de su autoría, sino del pintor estadounidense Washintong Allston, uno de los máximos representante del romanticismo norteamericano, quien, como buen romántico puso énfasis en la expresión de la emoción y del estado de ánimo. En sus pinturas imprimió misterio y dramatismo a la naturaleza. En 1840 en sus *Lectures on art*, aparece el “correlato objetivo” como concepto artístico. Las teorías de Allston influyeron de manera importante en las teorías literarias de E. A. Poe. Ambos creían en la común inspiración de la literatura y las artes plásticas, Poe buscó crear en sus relatos el mismo efecto que provocan las pinturas de su compatriota, las cuales pueden ser disfrutadas de un vistazo. Allston fue, asimismo, uno de los primeros teóricos sobre la pintura romántica.

Componemos de oído generalmente a partir de un ritmo, un ritmo verbal que se nos impone, y en mi caso concreto, además, era siempre a partir de una tonalidad verbal y de una actitud, de una voz que habla ya en el poema. Eso quiere decir que esa voz, en el curso del poema, tiende a definirse como hablante e incluso como personaje y tiende a adquirir o a presentar un mínimo de características individualizadoras. (Gil de Biedma, 2001: 12-13)

A través de la técnica del correlato objetivo, Eliot propone la búsqueda de un grupo de objetos con gran poder evocador, para incitar en el lector la emoción y la idea elegidas por el artista, es decir, que el correlato objetivo es el ámbito contextual que desencadena la experiencia emotiva y que forzosamente exige su correspondencia tonal. En los poemas de Gil de Biedma, la intención está dada desde los primeros versos, el texto ya está definido en función de un tono premeditado, parte de una profunda reflexión sobre el efecto que se quiere conseguir: "Sólo con el *dénoement* (desenlace) a la vista podremos dar con el argumento haciendo que los incidentes y, sobre todo el tono general tiendan a vigorizar la intención." (Poe, 1973: 65) Esos incidentes a los que hace mención E. A. Poe están integrados en el correlato objetivo y en la predisposición anímica que exige el mismo.

Veamos un caso en el que una circunstancia ordinaria, como una noche lluviosa, por ejemplo, desencadena una fuerte carga emotiva originada por la circunstancia particular de la voz lírica:

Diciembre es esta imagen  
de la lluvia cayendo con rumor de tren,  
con un olor difuso a carbonilla y campo.  
Diciembre es un jardín, es una plaza

hundida en la ciudad,  
al final de una noche,  
y la visión en fuga de unos soportales.  
Y los ojos inmensos  
—tizones agrandados—  
en la cara morena de una cría  
temblando igual que un gorrión mojado.  
En la mano sostiene unos zapatos rojos,  
elegantes, flamantes como un pájaro exótico.  
El cielo es negro y gris  
y rosa en sus extremos,  
la luz de las farolas un resto amarillento.  
Bajo un golpe de lluvia, llorando, yo atravieso,  
innoble como un trapo, mojado hasta los cuernos.

<<Del año malo>>

Lo primero que percibimos en el despliegue inicial de este texto es la evocación de un entorno ambiental, que servirá de marco a la escena que está por aparecer. El correlato objetivo está perfectamente logrado, pues desde el inicio se plantea una situación muy específica, una noche fría y lluviosa, seguida por una sugerente secuencia de imágenes que irán formulando poco a poco la emoción que se hará presente al final del poema. En esencia, el correlato objetivo pone énfasis en lo icónico, cuya finalidad es transformar, a través de la escritura, la emoción en imagen, y ésta a su vez en signos que establecen una relación de semejanza con la naturaleza del sentimiento que transmite la voz lírica. En este poema, la estampa, una noche fría de invierno, representa una escena cotidiana llena de vivencias y emociones en la que se identifican situaciones diarias expresadas con una riqueza de voz.

Diciembre, la palabra con la que inicia el primer verso del poema, es el recuento de un fin de un año que ha sido malo, no sólo por la

problemática íntima del sujeto lírico, las constantes crisis de la España de posguerra nos permite intuir que también hay otras razones por la que el año ha sido malo, se adivina un balance personal y general.

Notamos que la primera estrofa es una serie de recuerdos aislados, que dan cuenta de una percepción inicial, un tanto imprecisa, enlazada con los simbolismos que pueden traer a la mente una noche fría y lluviosa: tristeza, melancolía, soledad, abandono, etc., cuyos significados dependerán de la perspectiva y de la predisposición anímica del hablante ante la escena rememorada, que adquiere relevancia por estar asociada a una experiencia particular; ya que el hecho de que se trate de una escena cotidiana no implica que sea un hecho aislado de la circunstancia personal del hablante.

En la segunda estrofa aparece una figura anónima que va a tono con el cuadro descrito, se trata de la imagen desvalida de una niña empapada, el aspecto de la "cría" es menesteroso, va descalza, contrasta "irónicamente" con los atributos de los zapatos que lleva en las manos, son elegantes y flamantes. En realidad lo que el observador ve es el mal más injusto que la posguerra heredó, la prostitución infantil, producto del hambre y la desigualdad, metaforizada en la persona desamparada de la infante. Toda una tragedia nacional.

Hasta aquí todo parece indicar que la voz lírica se enfrenta con una realidad, que por su condición social, aparentemente le es ajena. Sin

embargo, el poema da un giro de 180°, pues todo ha sido un preámbulo para presentar su reacción ante la escena precedente y su propio retrato anímico, a partir de una situación externa, de una vida ajena, digamos que ese es el desencadenante afectivo. La desdicha que se adivina en la vida cotidiana de esa niña que tiembla “igual que un gorrión mojado” sirve de espejo y de comparativo a la desgracia personal del sujeto lírico, víctima de una traición de amor: “Bajo un golpe de lluvia, llorando, yo atravieso,/innoble como un trapo, mojado hasta los cuernos.”

En este caso observamos cómo el correlato objetivo permite al poeta la sucesión de dos circunstancias, la instantánea que le ofrece la figura de la menor, en cuya imagen, obviamente descrita a través de la perspectiva de la voz lírica, aparece como símbolo de ese país ineficiente, herencia de la guerra y la posguerra, y al mismo tiempo se muestra como una estrategia del sujeto para definirse internamente a través de lo externo. Lo interesante de este proceso de identificación, de diálogo entre lo individual y lo colectivo, es que el hecho de tratar un asunto tan personal como el planteado en el poema, la infidelidad, no deja de lado la crítica, que aunque por momentos parece opacada por la tragedia personal de la voz, hay un juicio mordaz sobre la situación política y social de España, resumida en el detallado retrato que el poeta hace de la niña; en este sentido lo externo también adquiere sentido en función de lo

interno, de lo individual. Una estrategia más para encubrir lo que no se puede decirse con claridad:

[...] nuestro más profundo ser, arguye Schlegel, es esencialmente dramático, lo que nos hace siempre pensar como dos, desdoblarnos y ver nuestra conciencia desde fuera de nosotros mismos. Si el pensamiento es en realidad un diálogo, la ironía es su modo natural, siendo su cometido preservar la relación dialéctica entre las dos instancias en juego y <<percibir las contradicciones secretas que asedian a la mente>>. (Ballart, 1994: 74)

La perspectiva de la voz lírica pone en un mismo plano dos realidades distintas, que sólo son equiparables en el tono general del infortunio: tristeza, injusticia, dolor, amargura, desengaño, desencanto, desamparo, etc., pues en el fondo, ambas tragedias no están al mismo nivel, lo personal queda minimizado ante la magnitud de la fatalidad que esos ojos reflejan y denuncian en silencio. El final es inconcluso y muy sugerente, pues no es claro si el llanto del observador es por la infidelidad o por las fibras que remueve la figura anónima de la criatura, pisoteada de una forma más feroz y más vil que su amor propio, esa es la ironía de la vida. En esta técnica literaria, lo externo encuentra en la mirada del espectador su correlato en lo moral, la inadecuación entre ambos niveles es lo que provoca el tono irónico: "la ironía no existe como cualidad inherente a ningún enunciado ni situación y que, como la belleza, está en el ojo del observador más que en el objeto contemplado." (*Ibid*: 192)

El poema provoca reacciones en nosotros por la sencilla razón de que las emociones planteadas son de carácter universal, rompen las

barreras del tiempo y el espacio; el fracaso, la desesperanza, el miedo, la muerte, el desamor, la frustración, etc., son lugares comunes en la experiencia humana. En la poética de Gil de Biedma no es necesario que el lector comparta la experiencia planteada por la voz lírica, pero sí es indispensable que la comprenda en la sinceridad con que es expuesta.

Lo fascinante del correlato objetivo es que, en ocasiones, las palabras se vuelven iconográficas, connotan y comunican a través de la sugestión, es posiblemente una de las formas más eficientes de configurar la ironía. En opinión de Douglas C. Muecke:

[...] recurrir a ella será tanto más efectivo si se consigue implicar el máximo de capital emocional por parte del lector, por lo que los temas idóneos de la ironía serán la religión, la política, la historia, la moral, el amor...; es decir, aquellos que más de cerca tocan nuestras creencias, inclinaciones e ideales. (Cit. en Ballart, 1994: 207)

Estas características expresivas comparten su funcionalidad con las del tono irónico; de hecho, podemos ver en la técnica del correlato objetivo una forma de transmitir la enorme gama de posibilidades semánticas que éste ofrece, y que guarda entre sus virtudes la capacidad de enunciar sin pronunciar directamente.

Además, nos encontramos ante un eficiente elemento desmitificador que impide el autoengaño, pues la contradicción nos obliga a rechazar el engaño. La ironía es la visión del desengaño, a veces con crueldad nos hace poner los pies en la tierra. En la poesía de Gil de Biedma, la



desmitificación irónica es lo que motiva la forma en que se desarrollará el correlato objetivo. Éste inicia generalmente con la mítica evocación del pasado, para enseguida ironizar el presente, la realidad, y concluir con la perspectiva de un futuro incierto y, con frecuencia, desalentador.

En el ya citado <<*Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera*>><sup>72</sup> percibimos cómo gracias a la pertinencia del correlato objetivo es posible transitar de un sentimiento a otro, muchas veces ambivalentes entre sí, con el fin de crear un tejido emocional, a través de la representación visual del movimiento de la conciencia<sup>73</sup>. De esta forma, la elección de lo externo (objetos, atmósferas, escenas, episodios) se crea a través de una combinación de elementos que teje una red emocional. Pese a ser simbólica, la detecta el lector como un conjunto sensorial, en el que la imagen multiplica las posibles formas de lectura. Ésta, al igual que la intertextualidad, la ironía y el tono, “enfatisa” la intención que motiva la expresión de la voz lírica.

En *Las Personas del Verbo* es frecuente ver al sujeto lírico como observador de sí mismo, de su propia historia vivida, “dialogando” en cierto sentido consigo mismo y con el lector, convirtiéndolo así en su más cercano cómplice en esa suerte de mórbida intrusión de la propia

---

<sup>72</sup> Pp. 113 y ss.

<sup>73</sup> No es gratuito que el correlato objetivo tenga equivalentes pictóricos como el Cubismo. En el éste desaparece la visión tradicional, hay una perspectiva múltiple, por lo que no existe un punto de vista único. Bajo este parámetro, el cuadro cobra autonomía y acepta multiplicidad de recursos, al grado de ser en sí mismo un collage.

intimidad, metáfora de la obsesión por la propia imagen, o quizá sea mejor decir, por las imágenes del pasado que dan forma y sentido al correlato objetivo, las mismas que invitan al lector a sumarse a la escena:

Ojos de solitario muchachito atónito  
que sorprendí mirándonos  
en aquel pinarcillo, junto a la Facultad de Letras,  
hace más de once años.

[...]

Tu recuerdo, es curioso  
con qué reconcentrada intensidad de símbolo,  
va unido a aquella historia,  
mi primera experiencia de amor correspondido.

[...]

Así me vuelve a mí desde el pasado,  
como un grito inconexo,  
la imagen de tus ojos. Expresión  
de mi propio deseo.

<<Peeping tom>>

En 1960 el director inglés Michael Powell estrena <<Peeping tom>>. Es muy probable que Gil de Biedma tuviera presente este filme en la composición de su poema. El texto y la película no sólo coinciden en el título, las dos obras son de la época, además, el fondo de la temática en ambos casos tiene que ver con la obsesión por la propia imagen. Es claro que el sentido de cada argumento es distinto, pero la esencia de éste, la técnica narrativa y la finísima ironía de Powell, le sirven al poeta catalán de referente para el despliegue de su poema. Esto es una muestra más de la

diversidad, y por ende de la riqueza intertextual de la poética de Gil de Biedma<sup>74</sup>.

En su ensayo sobre la esencia de la risa, Baudelaire afirma que “el artista sólo es artista a condición de ser doble y de no ignorar ningún fenómeno de su doble naturaleza”. En *Las Personas del Verbo*, desdoblarse equivale a distanciarse y convertirse en espectador del “yo”; como está sugerido en nuestro ejemplo, un sujeto que se ve a sí mismo viendo. En esta poética, la división del yo es en gran medida un principio irónico.

El correlato objetivo convierte la imagen en parte textual de la experiencia poética, en un enunciado que recurre a la realidad extratextual, con lo que el poema propone, al menos, una doble lectura; en donde lo verbal se liga a la imagen. Existe un fuerte vínculo entre el correlato objetivo, la intertextualidad, la dialogía y el tono irónico, pues a

---

<sup>74</sup> El argumento de la película gira en torno a Mark Lewis, joven fotógrafo marcado por los experimentos que su padre realizó con él durante su infancia. Estos consistían en la filmación constante del crecimiento del niño y se centraban principalmente en sus reacciones ante el miedo que el mismo progenitor provocaba sobre él - representativa es la escena en la que le introduce en la cama un reptil mientras duerme-. Siendo un adulto, transforma el trauma infantil en un voyeurismo llevado al extremo de grabar sus propios asesinatos, del que trata de huir al enamorarse de su vecina.

Más allá de aspectos como las humoradas sarcásticas -por ejemplo, Lewis vuelve al día siguiente a grabar la escena de su propio crimen y contesta a un policía que es un reportero de *El observador* -, el buen desarrollo argumental, aunque carente del suspense hitchcockiano de su hermana de año o el alarde de imaginación bizarra que demuestra el diseño de la cámara asesina, lo que la convierte en una pequeña obra maestra es el artificio de perspectivas narrativas con el que enredan las cámaras, el juego que iguala a Lewis con el que observa el film.

La vista habitual en tercera persona, se transforma ya desde el primer asesinato en subjetiva y unifica incómodamente los puntos de vista de psicópata y espectador, obligándonos a levantarnos de la butaca para pasear con el malo; su ojo -enorme primer plano con el que se inicia la historia- su cámara y sus actos ya no le pertenecen sólo a él, sino también al que mira la pantalla. Llega el clímax, grito de horror de la prostituta y tajazo de la escena que lleva con rapidez a su laboratorio, en el que proyecta y observa la filmación del crimen. Un corte brusco del discurso que nos devuelve a la tranquilidad del asiento, de lo impersonal, para darnos cuenta de que aún así seguimos compartiendo la perspectiva de Lewis, convertido ahora en un observador cinematográfico como nosotros. Una doble identificación por la que se nos hace evidente que también somos mirones morbosos.

través de dichos recursos se construye una suerte de escenificación que muestra de una forma más profunda, y posiblemente más contundente, los hechos.

### **4.3 Jaime Gil de Biedma y su tónica irónica**

Entre el tono y la ironía hay un lazo muy estrecho, primeramente porque estamos ante dos términos de complejísima definición, ambas locuciones permiten una amplia variedad de ideas afines, por lo que no existe una definición exclusiva y determinante para ellas. En segundo lugar, y aunque no perdemos de vista que no son categorías del mismo nivel, hay coincidencias esenciales en el funcionamiento de ambas expresiones: ambigüedad, sugestión, requieren de la interpretación del receptor, su carácter subliminal, su pluralidad semántica, pues precisan de la variación y hacen coexistir en un mismo plano dos perspectivas distintas, ambas implican formas complejas de pensamiento, requieren del lector un cúmulo de experiencias que le permitan reconocerlas, siempre suponen una actitud, etc.

La ironía regula la dicción y los tonos expresivos; eso que Gil de Biedma llama "justeza del tono", en gran parte se consigue por el énfasis del matiz irónico. El tono justo es aquel que se corresponde en el catalán con la realidad de la experiencia reconstruida, de él depende la eficacia

del contacto comunicativo con el lector. La ironía parte de una idea a la que se le traspone un tono que no le corresponde, es decir, intencionalmente se propone un tono impropio para referir en sus justos términos la anécdota o la experiencia planteada. Por esa razón genera expectativas y el resultado que se obtiene es, en muchas ocasiones, insospechado, esto es lo que aclara la naturaleza del efecto y el énfasis que dirigen nuestra atención hacia ciertas perspectivas.

Lo anterior no significa que la información que registramos sea errónea, lo que se hace a través de esta estrategia comunicativa es jugar con los matices, ya sea atenuando o agravando antitéticamente el tono con respecto a la situación planteada. El choque entre perspectivas es el resultado de la variación tonal, la tensión que se genera entre ellos hace que las intenciones expresivas se acentúen, que lo relevante del texto salga a flote a través de lo que se descubre. La reticencia es esencial en la configuración de cualquier tipo de tono:

[...] Las sutiles inflexiones que conducen de un registro a otro cobran en el discurso poético un relieve mucho más singular que en otras formas literarias. La ironía puede ordenar en el poema delicadas estrategias, y hacer de la transición de uno a otro estilo un ejercicio de la máxima sensibilidad. (Ballart, 1994: 342)

El hecho de que cada idea se signifique gracias a determinado tono, como parte de las convenciones poéticas, es lo que hace que la ironía tenga esos potenciales significativos mucho más allá de lo que está implícito en las palabras. El efecto se consigue a partir de la variación de

perspectivas, por el contraste de valores, un recordatorio de que toda realidad es cuestionable, se trata de un juego entre la aceptación y la discrepancia. El contraste es, en opinión de Carlos Bousoño, un poderoso recurso intensificador:

Si estamos a oscuras durante largo rato, y de pronto se enciende la luz, sentimos esa luz como deslumbradora, como mucho más intensa que si pasamos a ella desde una tenue claridad. Y al contrario: habituados a un gran fulgor notaremos con absoluta negrura lo que tiene escasa iluminación. Pensemos en lo que sucede cuando entramos de pronto en un cuarto donde se filtra poca luz. Al principio no vemos nada, y sólo luego comienza la visibilidad. Más tarde casi percibimos con nitidez los objetos que antes nos eran absolutamente invisibles. (Bousoño, 1970: 460)

El contraste consigue orientar en un solo movimiento dos ópticas o actitudes en conflicto. El lector experimentado en la identificación del tono irónico, deberá contar con la información suficiente para apreciar la distancia y el grado de desvío que media entre ellos.

En esencia, la ironía también tiende a presentar una visión paradójica del mundo, de ahí la relevancia de la composición de lugar a través de la técnica del correlato objetivo, que sirve de punto de referencia al observador. El artista elige un espacio para poder reconstruir el significado de sus experiencias pasadas.

En el matiz irónico, el campo de observación y lo que ello implica es esencial, por esta razón en *Las Personas del Verbo* la voz lírica, la responsable del tono general del poema, siempre se nos presenta en el acto mismo de la contemplación. En <<Himno a la juventud>> Gil de

Biedma aclara la relevancia de la perspectiva de la mirada, obviamente configurada a partir del correlato objetivo, y de paso, de la intertextualidad como procedimientos que satisfacen las condiciones funcionales de la ironía, este poema es una obra maestra del talento adaptador del poeta, reflexión que podría extenderse a casi la totalidad de su obra. Rescatamos algunos versos y el comentario de su autor:

A qué vienes ahora,  
juventud,  
encanto descarado de la vida?  
Qué te trae a la playa?  
Estábamos tranquilos los mayores  
y tú vienes a herirnos, reviviendo  
los más temibles sueños imposibles,  
tú vienes para hurgarnos las imaginaciones.

De las ondas surgida,  
toda brillos, fulgor, sensación pura  
y ondulaciones de animal latente,  
hacia la orilla avanza  
con sonrosados pechos diminutos,  
con nalgas maliciosas lo mismo que sonrisas,  
oh diosa esbelta de tobillos gruesos,  
y con la insinuación  
(tan propiamente tuya)  
del vientre dando paso al nacimiento  
de los muslos: belleza delicada,  
precisa e indecisa,  
donde posar la frente derramando lágrimas.

<<Himno a la juventud>>

<<Himno a la juventud>> tiene un despliegue similar al de <<Contra Jaime Gil de Biedma>>, sólo que en este caso el sujeto increpa a la juventud odiada por anhelada, observamos que la juventud, representada en la figura pueril que mágicamente emerge de las olas, está llena de

referentes iconográficos, y de manera especial aparece personificada como una réplica de <<El nacimiento de Venus>><sup>75</sup> de Sandro Botticelli:

La versión pictórica de Botticelli, deudora de la mimesis clásica y por tanto canónica respecto del modelo proporcionado por los discursos hegemónicos de su época, es aquí mixturada con materiales diversos. Algunos, procedentes de la industria cultural, banalizan la hermosura inalcanzable de la deidad asimilándola a la actriz-objeto, también inalcanzable, del imaginario cinematográfico hollywoodense: “bestezuela infantil, en quien coinciden/ la directa belleza de la starlet/ y la graciosa timidez del príncipe.” Otros introducen la perspectiva homoerótica, que convierte el epítome de la feminidad en un ser andrógino. [...] a la operación de desmantelamiento y reinención maliciosa esgrimimos desde esta provocativa *imitatio*, el fragmento final da razón al título, ya que marca la suplantación de la “diatriba” por el “himno”, aun cuando teñido por una tonalidad indudablemente elegiaca. (Romano, 2009: 137-138)

El tono general del poema es un juego entre lo irónico y lo elegiaco, este último se va instalando poco a poco en el poema, vinculando y justificando la presencia del epígrafe que sirve de despliegue al poema, pues este hace referencia a una elegía de Propertio (II,XXIX,30), en la que el sujeto lírico se embelesa con la hermosa y juvenil figura de la amada, y al mismo tiempo se lamenta por lo imposible de ese amor: “Me quedé sin respiración: nunca la había visto tan hermosa/ [...] Así me la imaginé recién salida del sueño:/ **¡ay, cuánto puede por sí misma la deslumbrante**

---

<sup>75</sup> A esta obra también es el resultado de un interesante tejido intertextual e interdiscursivo, se le han atribuido antecedentes literarios como *Las metamorfosis* de Ovidio y la poesía de Angelo Poliziano. Por otro lado, también se ha hecho mención a la obra <<Nacimiento de Venus>> del pintor griego Apeles, a la que Poliziano describiera en su poesía: “*Por los céfiros lascivos empujada / veráis la diosa que del mar salía / exprimiendo cabellera remojada / mientras otra mano el pecho la cubría.*” (*Giostra*, 101) Como podemos observar, los versos del poeta italiano podrían ser un claro comentario al cuadro de Botticelli, y por qué no, al poema de Gil de Biedma.



**belleza**".<sup>76</sup> En el poema de Gil de Biedma, la ironía está implícita en el observador maduro, que mira con envidia, desencanto y frustración esa imagen cándida y poderosa, metáfora del derroche juvenil del que el carece y codicia con nostalgia.

Consideramos que la mejor manera de ejemplificar, o de acercarnos a una caracterización de lo que significa el tono, por lo menos en los aspectos que a nosotros nos interesa resaltar, es a través de la mecánica de la ironía. Notamos que ambas acepciones se distinguen por su enorme potencial evocador, son polisémicas. El uno y el otro ponen en escena lo que no puede ser visto, exponen indirectamente distintas caras de una misma realidad, digamos que la enmascaran.

El tono irónico tiene el potencial de alterar la significación de cualquier discurso, al mismo tiempo, complementa aquello que las palabras no pueden cubrir, ya que aunque son poseedoras de una diversidad de recursos conceptuales, éstas no son suficientes para dar

---

<sup>76</sup> Dionisio Cañas ha señalado, con gran acierto, otras líneas intertextuales que pueden rastrearse en el <<Himno a la juventud>> de Gil de Biedma, hace mención a <<Hymne a la beauté>> de Baudelaire, y a un fragmento de la epístola de los Colosenses: "Porque por Él fueron criadas todas las cosas que están en los cielos, y que están en la tierra, visibles e invisibles; sean tronos, sean dominios, sean principados, sean potestades; todo fue creado por Él y para Él." (1, 16) Sin embargo, intuimos que en el poema de Gil de Biedma también está presente Luis Cernuda con su <<Himno a la tristeza>>, la coincidencia no sólo se da a través del paratexto, el poema del sevillano es una visión desengañada y desesperanzada de la madurez, un triste reclamo por la irremediable huída de la juventud : "Desengañada alienta en ti mi vida,/Oyendo en el pausado retiro nocturno/Ligeramente resbalar las pisadas/De los días juveniles, que se alejan/Apacibles y graves, en la mirada./Con una misma luz, compasión y reproche;/Y van tras ellos, como irisado humo,/Los sueños creados con mi pensamiento./Los hijos del anhelo y la esperanza." Por otro lado, también se adivina la presencia de José de Espronceda a través de su <<Himno al sol>>, un canto al brillo de la estrella, cuya juventud y hermosura también está amenazada por el tiempo: "Goza tu juventud y tu hermosura,/¡Oh sol! que cuando el pavoroso día/llegue que el orbe estalle y se desprenda/de la potente mano/del Padre soberano,/y allá en la eternidad también descienda,/deshecho en mil pedazos, destrozado/ y piélagos de fuego/envuelto para siempre y sepultado;/de cien tormentas al horrible estruendo,/en tinieblas sin fin tu llama pura/entonces morirá: noche sombría/cubrirá eterna la celeste cumbre:/¡ni aun quedará reliquia de tu lumbre!

cuenta de la realidad, de hecho, a través del recurso de la ironía se acepta la imposibilidad de aprehender la realidad de una sola pincelada, tematiza la ambigüedad:

Aunque los autores literarios pueden mentar directamente los afectos que pretenden transmitir, en la mayoría de los casos prefieren sugerirlos más que nombrarlos; esta es la forma bajo la cual se nos presentan mayoritariamente los tonos literarios, es decir, a través de alusiones ocultas por debajo de las caracterizaciones y actuaciones de las figuras, a través del ambiente en el que se mueven, a través de los diálogos que mantienen, a través del valor simbólico de determinados motivos, imágenes y circunstancias sugestivas tal como ocurre con frecuencia, aunque no exclusivamente, en textos líricos. (Spang, 2006: 401)

El tono, y en ocasiones también la ironía, se inscribe, además, en el universo de la oralidad, es la resultante de las intenciones de quien se expresa, y en función de determinadas pretensiones se disponen las palabras:

Verbal irony<sup>77</sup> takes several forms. As irony, it is one of two main varieties –verbal and substantial- of the sport of bringing about a conclusion by indicating the opposite one. It is effected by a choice or arrangement of words which conveys the ironist's meaning by suggesting its reverse. [...] The forms of verbal irony are the ways in which the suggestion may be made: by the denotation, connotation, tone, or implied reference of the words or of their arrangement. (Hutchens, 1962: 46)

Si por un lado, como ya hemos mencionado, el tono es el vehículo por el que se comunican las emociones, es su manifestación sensorial, por otro lado, la ironía tiene la facultad, entre otras de cosas, de moderar los afectos y las pasiones; tono e ironía son desencadenantes de reacciones.

---

<sup>77</sup> Para Peter J. Roster “La ironía verbal existe cuando el significado recto o aparente de las palabras desmiente su significado verdadero, produciendo así un efecto o una implicación de <<placer doloroso>> en los perceptores.” (Roster, 1978: 14)

Pensando en el tono irónico de la poética de Gil de Biedma, éste suele ir acompañado de matices análogos, desengaño, desilusión, frustración, burla, sátira, etc., como evidencia desencantada del contraste que media entre sus pretensiones y su realidad, como se observó en el poema <<Resolución>><sup>78</sup>.

Como ya hemos señalado, este texto es un típico ejemplo de reacciones afectivas provocadas por la variación del tono, tan característico de Jaime Gil de Biedma, de las buenas intenciones al desencanto y la desilusión de la realidad. El efecto irónico también se consigue gracias a esta transformación de matices, que se nos presenta en forma de contraste entre la pretensión y lo que verdaderamente ocurre, se materializa en el choque de estas dos realidades irreconciliables, manifestaciones de la conciencia escindida:

[...] lo que en realidad puede aparecer fragmentado en aspectos aislados y desprovistos de sentido, es visto a la luz de la ironía como una totalidad conectada, significativa, que muestra las cosas en todas sus posibles dimensiones. Tal es la voluntad comprensiva de la ironía, que recordaba el novelista Thomas Mann al afirmar que la ironía no consiste en decir <<ni esto ni aquello>>, sino en decir, precisamente, <<esto y aquello>>. (Ballart, 1994: 214)

<<Resolución>> es un claro ejemplo de ironía trágica, la que predomina en *Las Personas del Verbo*, pues el desenlace no provoca risa, como es el caso de la ironía cómica. Y no es que Gil de Biedma tuviera precisamente un sentimiento trágico de la vida, parodiando un poco a

---

<sup>78</sup> Pp. 171 y ss.

Unamuno, las mismas condiciones de la posguerra no ofrecían muchas opciones, la ambigüedad y la contradicción era moneda corriente en la retórica franquista, y la conclusión y las consecuencias de la guerra no fueron precisamente alentadoras. Sin embargo también es factible encontrar algunos casos de ironía cuyos contrastes invitan a la risa, pero incluso bajo esta circunstancia, el tono irónico siempre esconde un sentimiento profundamente trágico como es el caso del poema <<A una dama muy joven, separada>><sup>79</sup>.

Un caso interesante de este tipo de ironía, en el que se juega con los contrastes y los dobles sentidos, a través de un efecto trágico-cómico fortalecido por el discurso intertextual es el poema:

### **Epigrama votivo**

**(*Antología Palatina*, Libro VI, y en *Imitación de Góngora*)**

Estas con varia suerte ejercitadas  
en áspero comercio, en dulce guerra,  
armas insidiosas  
-oh reina de la tierra,  
señora de los dioses y las diosas-,  
ya herramientas melladas y sin filo,  
en prenda a ti fiadas,  
hoy las acoge tu sagrado asilo,  
Cipris<sup>80</sup>, deidad de la pasión demótica.

Bajo una nueva advocación te adoro:  
Afrodita Antibiótica.

---

<sup>79</sup> Pp. 183 y ss.

<sup>80</sup> Cipris es otro de los nombres que se le ha dado a Afrodita, pues una de las versiones del mito es que la diosa nació en la isla de Chipre, de ahí el sustantivo.

En este texto, el juego irónico e intertextual está planteado desde el paratexto. Gil de Biedma introduce un epígrafe singular, en esta ocasión no hace alusión directa a algún verso o a determinado fragmento literario. Se trata simplemente de una aclaración, de las voces, estilos y tonos tomados en préstamo; dicha puntualización, como veremos a continuación, cobra una relevancia significativa en la configuración del tono irónico.

Empecemos por reconocer que la *Antología Palatina* es una colección de versos en los que, precisamente, se destaca el epigrama. De hecho, se presume que la mayoría de los epigramas griegos se encuentran en dicha antología. Pensemos que se trata de una composición poética breve, en la que se expresa, de forma ingeniosa, un solo pensamiento festivo o satírico. El <<Epigrama Votivo>> de Gil de Biedma, es una diatriba mordaz sobre el estado de salud del sujeto lírico, que por exceso de “amar” ha contraído una enfermedad venérea, y la temática es votiva, porque ofrenda a Afrodita, la Diosa del amor, la responsable de su arrolladora pasión carnal, sus estropeadas e inutilizadas “armas”<sup>81</sup>, es decir, los órganos sexuales, temporalmente inservibles como consecuencia de la sífilis, circunstancia que le obliga a abdicar, por el momento, a los trabajos de amor:

---

<sup>81</sup> Propertio en su Elegía 1,3, utiliza el mismo término bélico para referirse a los genitales: “*osculaque admota sumere et arma manu, non tamen ausus eram dominae turbare quietem.*” (y, tras acercar mi mano, robarle besos y aprestar mi **armas**,/no me atrevía con todo a perturbar el descanso de mi dueña)

[...] el *corpus* de la *Antología Palatina*, donde predomina la forma concisa, la agudeza y, dado su carácter a menudo crítico o procaz, el deliberado silenciamiento del nombre del autor, en franco parentesco con los *grafittis* de nuestro folclore urbano. El texto del que se apropia Gil es uno de los epigramas que giran en torno del motivo de la *renuntiatio amoris*. Como fuente posible e ilustrativa puede tomarse el texto de Filetas de Cos (Libro VI, I:20), escrito entre los años 359-326 a. C.,<sup>82</sup> lo que no nos exime, sin embargo, de situar el poema de Biedma en intersección también directa con el epigrama romano, al estilo de Marcial, de cuya intención satírica, efecto burlesco y estructura proviene la idea del epigrama moderno. (Romano, 2009: 133)

El epigrama de Gil de Biedma es una muestra fehaciente no sólo de su talento adaptador, la ironía que consigue a través de los referentes textuales es realmente admirable, pues sin éstos el poema sería simple y llanamente un vulgar juego de connotaciones sexuales. Sin embargo, el hecho de que la voz que se expresa esté llena de literatura, y gracias a la ironía, hace de un suceso tan ordinario, como una afección orgánica resultado de su incontenible promiscuidad, un discurso culto e inteligente. En este caso, el tono irónico es utilizado por el poeta para mofarse de su lamentable situación y al mismo tiempo disimular lo que este hecho podría tener de trágico<sup>83</sup>.

El argumento del poema se centra en el obligado retiro erótico, y este recogimiento se da al estilo de los antiguos griegos y romanos, que al

---

<sup>82</sup> (“Llegada la edad del retiro, una cortesana ofrenda a Afrodita, llamada como tantas otras veces Cipris, con alusión a su culto en Chipre, los utensilios de su oficio, entre ellos un espejo y tal vez un falo artificial): “Al cumplir por lo menos cincuenta la dulce Nicíade,/en el templo de Cipris colgó como ofrenda/sus sandalias, sus bucles postizos, un límpido bronce/que no ha perdido nada de sus fieles reflejos,/su faja preciosa y aquello que un hombre no debe/nombrar y que aquí ves con las artes de Cipris.

<sup>83</sup> Gabriel Laguna ha anotado otra interpretación a este respecto, para el crítico español la *Renuntiatio Amoris* del epigrama de Gil de Biedma no se debe a una enfermedad venérea, sino a la edad, y efectivamente, las “armas” de la actividad sexual ofrendadas a Afrodita, también son melladas por el tiempo. Sin embargo, nosotros optamos por la vía del contagio sexual basándonos en declaraciones del mismo autor, y algunos de sus biógrafos como M. Dalmau, han hecho mención a este hecho, además tomamos como argumento suficiente el último verso, en el que se hace mención a la “Afrodita antibiótica”, la penicilina, diosa del siglo XX, la que alivia los males de las pasiones desencadenadas.

llegar el momento de la jubilación ofrecían a alguna divinidad sus herramientas de trabajo, el pescador sus redes, el guerrero su espada, sobra decir cuáles son las herramientas de trabajo de un hedonista implacable como lo era el poeta. Por tal razón, es tan significativa la aclaración que hace Gil de Biedma en el subtítulo; “*Antología Palatina*, libro VI”, el conocimiento de este apartado intensifica la autoburla y efecto irónico, pues indirectamente el autor toma el papel de las antiguas meretrices retiradas por la edad, ellas a su vez, también ofrendan objetos propios de su oficio:

El libro 6 de la *Antología Palatina* contiene numerosos epigramas votivos como textos que acompañaban (real o supuestamente) tales ofrendas. Un subgrupo de estos epigramas votivos tenía como tema más concreto el retiro de una prostituta de la actividad sexual (Nisbet - Hubbard 72-73). Se trataba de poemas de «renuncia al amor» (*renuntiatio amoris*) y ese tema se documenta en siete epigramas del libro 6 de la *Antología Palatina*: 1 (Platón), 18-20 (Juliano), 210 (Filetas de Samos), 290 (Dioscórides) y 292 (Hédilo). En todos estos epigramas una cortesana, ya madura y ajada, se retira de la actividad erótica y consagra los instrumentos o símbolos de su oficio a Afrodita (en 292, a Príapo). El objeto dedicado más frecuentemente es el espejo, símbolo del atractivo sexual perdido (en 1, 18-20 y 210), pero también se mencionan otros adinículos del oficio, como sandalias, rizos, ceñidor y juguetes sexuales en 210, un abanico en 290 y una toquilla de ciervo y un frasco dorado en 292. (Laguna, 2003: 8)

Ahora bien, la mención a Góngora se debe básicamente al estilo, una expresión culterana, discordante con el tono atrevido de la temática. Este contraste es el que intensifica el efecto burlesco del tono irónico, pues el asunto procaz del epigrama se despliega a través de un discurso grave. Gil de Biedma no sólo utiliza el estilo típico gongorino, lo refuerza con el recurso de las diéresis sobre la ( ï ), y todo apunta que es el soneto XCV el referente estilístico más cercano, no sólo porque en él abundan las diéresis

sobre la tercera vocal, también comparten una apofonía, **insidioso** en Góngora, e **insidiosas** en Gil de Biedma.

Como podemos observar, la ironía es un recurso que tiene la capacidad de cumplir con diversas funciones e intenciones, desde el humor hasta desenmascarar el sentido más oscuro de la naturaleza humana, sin dejar de lado que es el vehículo ideal para plasmar la realidad censurable.

Auden en "*The ironic hero: some reflections on Don Quixote*", afirma que la ironía es el único antídoto contra la locura y la desesperación. Lo terrible de la realidad, hace que la ironía sea un recurso indispensable en la aceptación, la indagación y la crítica.

Hemos dicho con anterioridad que en *Las Personas del Verbo* el tono irónico es prácticamente un tópico, dicha circunstancia nos permite percibir la poética de Gil de Biedma como ente dinámico, de creación y recreación, que exige la participación cómplice, inteligente y maliciosa del lector, el encargado de descifrar el complejo tejido discursivo, así como los silencios y los guiños indirectos que deja tras de sí la ironía:

El hombre no es simplemente *homo sapiens*, sino también *homo significans*: un ser que da sentido a las cosas. La literatura ofrece un ejemplo o imagen de la creación del significado, pero eso es sólo la mitad de su función. Como ficción, guarda una relación peculiar con el mundo; el lector es quien debe completar, reordenar, introducir los signos en el dominio de la experiencia. De ese modo, expone todos los rasgos desafortunados y todas las incertidumbres del signo e invita al lector a participar en la producción del significado para superarlos o por lo menos reconocerlos. (Culler, 1978: 369)



Un claro ejemplo de la necesidad del lector en la producción de significado es el poema antes analizado, <<Epigrama votivo>>, lleno de referentes y alusiones indirectas, y en donde los receptores somos los encargados de otorgarle un sentido de unidad a ese efecto que se mueve entre lo trágico, lo satírico y lo cómico. La “risa irónica”, según refiere Schopenhauer en su “Teoría de la risa”, es aquella que esconde una profunda gravedad en el tratamiento del tema, ésta es la más clara evidencia de que la ironía permite ver más allá de lo que en apariencia se puede palpar de la realidad, el epigrama de Gil de Biedma es la prueba más palpable de dicha afirmación.

La ironía es un rasgo distintivo de la generación poética del medio siglo, pero sin duda alguna es Jaime Gil de Biedma quien mejor supo explotar, y explorar, las inmensas posibilidades expresivas de este recurso, lo que implica una invitación, y todo un reto, a descubrir lo que verdaderamente oculta el texto, mucho más allá de lo aparente.

La ironía destaca por la dualidad o deslizamiento de sentido, lo que evidencia la conciencia de algún tipo de conflicto o inestabilidad y la manifestación de lo incierto en la exhibición de las fronteras de lo absoluto. El lector comprende e interpreta a través de lo que descubre, y el simbolismo de las revelaciones depende, en gran medida, del efecto poético que la ironía promueve gracias a las implicaciones semánticas de

la dualidad o ambivalencia expresiva, es decir, debido a la significativa y necesaria variación tonal, y dicho cambio es ineludible porque :

La imposibilidad de una reconstrucción literaria de la experiencia en términos absolutos (que el lector rechazaría por melodramáticos) obliga a conjugar constantemente una duplicidad de tonos de la que la ironía es el fiel: tono emotivo, que canaliza las efusiones sentimentales de la voz poética, y el crítico, que objetiva con su distanciamiento las afirmaciones teñidas de excesivo lirismo. (Ballart, 1994: 386)

La desviación tonal que hace posible el efecto irónico, no se da únicamente a través de la relación antitética o antifrásica, lo que es lo mismo, declarar una idea de tal modo que por el tono, se pueda comprender otra, contraria. Posiblemente esta es la variante más difundida, pero no es la única. De acuerdo con la retórica clásica, además de la **antífrasis**, existen diversos tipos de ironía, y en todos los casos posibles, la dualidad y el tono son esenciales en la manifestación de ésta, la diferencia radica en la intención, veamos algunos ejemplos:

**.Asteísmo o urbanidad:** bajo la forma de una reprensión se esconde un elogio.

**.Carientismo:** se emplea un tono y unas expresiones que aparentemente no conllevan burla alguna. Ironía por disimulación.

**.Clenasmo:** consiste en atribuir al adversario las buenas cualidades que nos convendrían a nosotros y no a él, o al contrario, en cargar sobre nuestra persona los defectos del rival.

**.Diasirismo:** la burla persigue la humillación de la vanidad de adversarios, afeando su conducta pasada.

**.Sarcasmo:** burla rayana en el insulto y en que la víctima de la ironía es alguien desvalido.

**.Mímesis:** se ridiculiza al adversario imitando su voz, gestos, y manera de expresarse.<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> Cfr. Pere Ballart. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Quaderns Crema. Barcelona, 1994. pp. 297-298.

Aunque esta clasificación es un tanto general, lo que podemos comentar a grandes rasgos, es que la dualidad permite la existencia de dos tonos distintos en un mismo texto, digamos que se expresa algo en un tono, que bien podría ser deliberadamente equivocado, para cambiarlo abruptamente por su contraparte, de esta tensión enfática surge el efecto irónico. Decir algo con la intención de querer expresar en realidad otra cosa es condición de toda ironía, esto no significa que necesariamente se quiera decir lo contrario, podríamos estar ante manifestaciones irónicas en las que importa una y otra idea, más allá del grado de contraposición que medie entre ellas. La ambivalencia entre tonos o perspectivas es requisito en la configuración de la ironía, se trata de una relación en la que cada una matiza el efecto de la otra.

Es importante destacar el hecho de que esta ambivalencia tonal no hace al texto incongruente, por el contrario, el discurso se vuelve implacablemente coherente y nivelado, cuyo significado depende del equilibrio que se establece entre la emoción y la crítica, entre lo objetivo y lo subjetivo; en esto consiste la identidad ambivalente, o mejor dicho, la ambivalencia de la identidad, aspecto esencial en la poética de nuestro poeta:

El tono forma parte de las ambivalencias textuales de los poemas: monólogo y diálogo, tono íntimo y distanciamiento, confesión e ironía, experiencialismo e intertextualidad. Éstas, a su vez, nos remiten a las dualidades de la identidad del poeta, a la búsqueda de elementos semejantes y diferenciadores que lo lleven a un entendimiento de sí mismo. De ahí que de un tono íntimo y confesional pase a

la ironía y la procacidad. Lo que nos interesa subrayar es cómo el tono, unas veces íntimo y confidencial, es interrumpido por la ironía permitiéndonos contemplar la voz en la que el poeta transfiere al personaje sus vicisitudes humanas y su cinismo. (Duprey, 2002)

Ahora bien, la ironía implica distancia crítica, digamos que sin dejar de lado la relevancia de la experiencia poética, en el momento de la enunciación, el emisor debe mostrar cierto desapego ante el despliegue de ésta para equilibrar la visión objetiva y subjetiva. Distanciamiento no es sinónimo de neutralidad afectiva, es simplemente alejarse de una actitud radical, ya sea emotiva o crítica. Se trata de dejar a un lado la preocupación por el hecho planteado, de otra forma la reflexión, y en consecuencia la escritura, no sería imparcial, y la búsqueda de la ironía sería un acto inútil:

La ironía incide en la poesía lírica básicamente en la construcción de la identidad poética, ayudando a personalizar la anécdota de la composición y a moderar cualquier efusión de la emotividad, al tiempo que se propone como antídoto de todo juicio moral tajante. (Ballart, 1994: 375)

En el caso del tono irónico en la poesía de Gil de Biedma, dicho distanciamiento le sirve al artista para disimular su propia opinión, ya sea con la intención de evitar ser tendencioso, evadir la censura o sencillamente jugar un poco con el lector. Creemos que una de las grandes virtudes de la poética del catalán es haberse podido desligar del tono panfletario de la poesía social, tan en boga en su momento histórico, y matizar su propio estilo, incluso, más allá de su generación poética. Gil de

Biedma es capaz de tratar temas social y políticamente relevantes sin caer en la tentación de la propaganda política, esta objetividad se consigue, en gran medida, gracias a su inteligente y minucioso trabajo con la ironía, pues debido a su indefinición, por momentos el texto se vuelve un tanto imparcial; sin embargo siempre hay una crítica, implica una postura que el lector puede compartir o no. La ironía es un juego y no desea convencer de nada, cualquier perspectiva del lector es de libre albedrío.

La duplicidad tonal es la evidencia de dicho desapego, de la alteridad de la voz lírica, esto nos instala en un rasgo polifónico del texto. Aspecto que no evidencia simplemente el carácter heterogéneo del texto, la polifonía, a través de la duplicidad tonal, ayuda, en la medida de lo posible, a una mejor comprensión del significado de la experiencia poética.

#### **4.3.1 Tono irónico e intertextualidad. A propósito de <<Años triunfales>>**

Linda Hutcheon ve en la ironía algo más que una figura retórica; en su opinión, puede tratarse también de una modalidad intertextual, como la alusión, la cita o la imitación. Por su parte, Jonathan Culler, en *La poética estructuralista*, deja entrever que la ironía está fuertemente vinculada al funcionamiento de la intertextualidad. En su opinión, ambos recursos expresivos son de naturaleza dialógica, pues se requiere del acercamiento

del lector. Por un lado éste debe “decodificar” el o los mensajes incluidos en la ironía, y por otro, en la intertextualidad están implícitas determinadas convenciones de lectura, fijadas por la tradición literaria, y su oportuno reconocimiento es parte de las estrategias interpretativas empleadas por el lector. Las alusiones textuales están vinculadas al código verbal del texto, y por ese simple hecho tienen el potencial de configurar tonos:

[...] el código verbal se puede considerar uno de los más ricos y sutiles ya por la simple razón de que sus recursos son conceptuales. La conceptualidad del substrato de la literatura implica que el material que utiliza el literato significa ya antes de entrar en configuraciones literarias, ya es portador de sentido preexistente, afirmación que no se puede sostener respecto de los substratos de las demás artes. El autor literario es, por tanto, el único artista que puede dar nombre a los afectos; además dispone de numerosas posibilidades de plasmación de figuras, problemáticas, circunstancias y ambientes a través de los cuales se pueden sugerir los tonos más diversos. A ello se añade la particularidad de que el mismo código verbal exige más colaboración a los receptores ya que tienen que «reconstruir» imaginativamente las figuras y su entorno, tienen que reproducir mentalmente la problemática, los sentimientos y aspiraciones que se plasman en una obra. [...] la colaboración interpretativa de los lectores por lo general debe ser más intensa y rigurosa que la de un espectador de teatro o de cine, por citar sólo dos ejemplos, ya que a estos últimos se les presentan unos hechos palpables y en imágenes directas ahorrándoles el trabajo de traducir letras, palabras y oraciones en la propuesta de un mundo y vida posibles que constituye cada obra literaria. (Spang, 2006: 401)

En esencia, la ironía depende en gran medida de los efectos semánticos, es decir, del tono. A través del tono poético, el artista puede proponer cierto grado de ironía, vinculada, sobra decir, a una serie de emociones y actitudes afines, a otros tonos. Sin embargo, es necesario que el lector identifique y encuentre las correspondencias textuales más significativas, con el fin de hacer inteligible la ironía propuesta, de lo

contrario, se corre el riesgo de que la lectura se convierta en una operación indescifrable, y en consecuencia se frustre el diálogo y la complicidad requerida por la ironía, imprescindible para que surta efecto en el receptor:

Dependiendo del tipo de comunicación o, mejor dicho, del substrato en el que se realiza, la recepción de tonos puede ser originariamente inconsciente — emocional en el sentido más amplio— sólo después deviene consciente y racional, cuando el receptor llega a reflexionar sobre sus percepciones identificándolas como tonos en una interpretación consciente y metódica. Esto presupone la intervención interpretativa del receptor ya que en la mayoría de los casos el tono no se formula explícitamente; en la mayoría de las artes ni siquiera sería factible configurarlo *expressis verbis* por el mero hecho de tratarse de artes no verbales. Obviamente, tanto el grado de sensibilidad como el de formación del receptor desempeñan un papel importante en esta labor de descodificación que empieza con la mera constatación de la presencia del tono y se perfecciona con la capacidad de sintonización, en el sentido de una progresiva identificación con los afectos plasmados en una obra. El receptor se sentirá «afectado» en el sentido estricto de la palabra. No ocurre otra cosa en el procedimiento aristotélico de la 'catarsis', encaminada a suscitar efectos purificadores a través de la presentación de ciertos afectos como el temor y la compasión que se evocan mediante las circunstancias y los tonos adecuados. (Spang, 2006: 394)

Para J. Culler “leer es esencialmente adoptar o construir una referencia”, mientras que “el lenguaje necesita sólo hacer ademanes al mundo” (Culler, 1978:193), ubicar las correspondencias textuales, equivale a comprender su lenguaje, es decir a reconocer el mundo a que se refiere, contextualizarlo y naturalizarlo, “naturalizar un texto es ponerlo en relación con un tipo de discurso o modelo que ya sea, en algún sentido, natural o legible” (*Ibid*, 198). Este hecho de relacionar un texto con textos previos termina por otorgarle algún sentido al texto, de esta forma es posible lograr que hasta lo carente de significado signifique, y esta es la razón por la que el crítico norteamericano se refiere al término “modelo de coherencia”

que consiste en la asimilación de un texto a modelos previamente aprehendidos, es decir, naturalizar el texto, darle vida a estereotipos. Para que esto se lleve a cabo es forzosa una relación cómplice y dialógica entre el texto y su lector. La ironía y el tejido intertextual son un acto lúdico de lo real y lo aparente, un “juego” de dos, entre el ironista y el lector, en este sentido, de la naturalización depende que entendamos la ironía.

Otro punto de encuentro entre la ironía y la intertextualidad es el asunto de la verosimilitud o *vraisemblance* condición indispensable para el funcionamiento del tono irónico, además:

[...] lo *vraisemblable* es la base del importante concepto estructuralista de *intertextualité*: la relación de un texto particular con otros textos. [...] Una obra sólo puede leerse en conexión con otros textos o en contraste con ellos, lo que proporciona una rejilla a través de la cual se la lee y estructura estableciendo expectativas que nos permiten seleccionar los rasgos sobresalientes y conferirles una estructura. Y, por esa razón, la intersubjetividad –el conocimiento compartido que se aplica en la lectura- es una función de esos otros textos.” (Culler, 1978: 199)

De acuerdo con esta perspectiva, en la interpretación de una obra deben considerarse al menos dos puntos de vista, el del texto o referencias originales y el que percibimos en la nueva obra, es decir, aquél que quebranta el original. Dicha circunstancia permite al poeta enfrascarse en un proceso de identificación y distanciamiento, lo que condiciona el modo analítico del texto, pues hay que considerar mínimamente dos niveles de verosimilitud y/o perspectivas contrapuestas en la obra, y decimos que como mínimo dos, por la sencilla razón de que en *Las Personas del Verbo*



es frecuente ubicar poemas que son complejos tejidos intertextuales, amalgamas multitextuales que desembocan en sorprendentes unidades de sentido.

La poesía de Jaime Gil de Biedma no es la imitación de determinada realidad, ni la transcripción de la literatura que está a su alcance, el poeta crea mundos y realidades posibles a través del lenguaje, el propio y el ajeno, y del énfasis que precisa cada circunstancia verbalizada, lo que hace de su expresión poética la evidencia de un lenguaje culto y sibilino que precisa de la participación audaz del lector. Si éste no comprende lo que el hermetismo oculta, la ironía pierde su amplísimo potencial significativo. Es claro que parte vital de la interpretación depende de la identificación de los referentes presentes en el texto, y de la intención del artista en dicha selección que sirve de marco a la autonomía de su propio discurso:

[...] Gil de Biedma no tiene de la poesía un concepto meramente instrumental. La poesía, para él, es aquello que es capaz de generar otras significaciones quizás distintas de lo que, en principio, pudiere haber previsto. (Álvarez Sanagustín, 1996: 132)

Es obvio que la intertextualidad puede cubrir diversas necesidades discursivas, pero lo que ha motivado nuestro interés por este recurso es su matiz irónico. El mismo título de *Las Personas del Verbo* podría estar sugiriendo esta alianza entre metaliteratura e ironía. Pensemos en la ambigüedad que el paratexto sugiere, no olvidemos que la ironía se

caracteriza por su reticencia. El título puede estar aludiendo al valor estratégico de las personas gramaticales del verbo, o bien a la amplia variedad de voces que se citan a través del recurso intertextual, anunciado que su voz poética se ligará a otras voces distintas a la suya, un modo de mostrarse y ocultarse, de identificarse y distanciarse, de ironizar, personalizar y significar la identidad de su propio discurso:

[...] En todo caso nos encontramos con que, realidad o ficción, se funda en el mecanismo metalingüístico de las personas gramaticales. Si, en un sentido formal, *Las Personas del Verbo* son las <<personas gramaticales>> que se llenan de significaciones diversas en la poética de Gil de Biedma, en una acepción más amplia, discursiva, pueden referirse también a la serie de voces que se citan: algunas implícitamente en el interior mismo de los poemas, otras, explícitamente, en los paratextos: Antonio Machado, Anaximandro, Auden, Wordsworth, Yvor Winters, Villon, Ruben Darío, Juan Marsé, Barral, entre otros. Gil de Biedma construye materialmente sus poemas con extraordinaria meticulosidad. En ocasiones inserta en sus poemas frases hechas de otras lenguas, proverbios o sentencias famosas. Los títulos de algunas secciones de *Las Personas del Verbo* son versos de poetas a los que admira. El título <<Según sentencia del tiempo>>, procede de Anaximandro, <<Por vivir aquí>> del homónimo de Paul Eluard <<Pour vivre ici>>. Las citas de autores, situadas en el interior de los propios poemas o en sus márgenes, funcionan metatextualmente ya que son como guías de lectura que dan la clave, o una posible pista, de la interpretación. También con estas voces y referencias de otras lenguas y autores se produce un juego de identificación y distanciamiento. En la <<Nota preliminar>> de *El pie de la letra* afirma: << La poesía sigue siendo para mí importante, pero mi actitud está más cerca ahora de la que Marianne Moore formuló mejor que nadie, en un poema que me encantaría haber escrito: I, too, dislike it: there are things that are important beyond/ all this fiddle>><sup>85</sup>. (Álvarez Sanagustín, 1996: 135-136)

---

<sup>85</sup> Gil de Biedma cita los primeros versos de <<*Poetry*>>, de la escritora estadounidense Marianne Moore, cuya poética destaca por la heterogeneidad de voces y la crudeza expresiva:

I, too, dislike it: there are things that are important beyond  
all this fiddle.  
Reading it, however, with a perfect contempt for it, one  
discovers in  
it after all, a place for the genuine.

El discurso intertextual aporta algunos de los aspectos necesarios para la configuración del tono irónico, como es la presencia de cierto grado de encubrimiento, pues nunca es del todo claro el porqué de cierta alusión. En este sentido el texto precisa de la reconstrucción para encontrar el sentido de la misma y así descubrir lo que el texto, o la ironía encubre.

La intertextualidad, en cuanto discurso ajeno y plural, es un recurso expresivo que contribuye notablemente a la eficacia de la configuración del tono poético y al carácter polifónico de la obra, ya que en la variedad de voces con las que pueden contribuir los intertextos, se presupone una multiplicidad de tonos equitativos en los límites de la obra, variación indispensable en la materialización de la ironía; esto implica que en un mismo enunciado puedan “escucharse” dos voces cuya enunciación se contraponen:

[...] la intertextualidad es un discurso polivalente ya que presta, a la vez, varias relaciones de referencia. Cada vez más, la literatura contemporánea advierte que el discurso de un autor se refiere a otros discursos anteriores, lo cual quiere decir que inevitablemente la literatura se basa en la misma literatura, antes que en el <<referente>> que es la realidad: cuando el discurso connotativo se refiere críticamente a un texto anterior, no sólo no hay plagio sino que se produce una bivalencia. (En opinión de Todorov) <<Ligado a una filosofía de la ironía, el discurso connotativo es, en los románticos alemanes, no solamente un pastiche de otros textos, sino también de sí mismo>>. (Castellet, 1976: 91-92)

La intertextualidad, fortalece, además, el distanciamiento, el desapego emotivo y la perspectiva crítica y reflexiva que conlleva el efecto irónico, pues cada referente supone en sí mismo voces y tonos

particulares. En las alusiones textuales, directas o indirectas, siempre está implícito un valor de distorsión y de contraste, el punto de partida para materializar la ironía. En *Las Personas del Verbo*:

Jaime Gil se multiplica y dialoga con la literatura universal, siguiendo a Eliot tanto como a los fundadores de la poesía moderna, de Poe a Baudelaire, a Mallarmé, a Pound, a Auden y a tantos otros para quienes el poeta es un fingidor, el lenguaje un instrumento de sí mismo y el poema, ante todo, un objeto artístico, algo premeditado y tramado con rigor formal y cálculo frío de cada uno de sus efectos. (Díaz de Castro, 1996: 58)

En el plano literario el discurso intertextual es poseedor de significados fijados por la tradición literaria, es un recurso eficaz en las contradicciones de hecho, necesarias en el discurso irónico, pues la ironía precisa de la incongruencia de la discordancia, manteniendo apariencia de verdad con el fin de conseguir una significación paralela. El artista busca relaciones inéditas tomando referentes preexistentes, circunstancia que fortalece la oposición entre ideas, tonos o mundos distintos.

El referente textual está vinculado a la forma y al fondo de la obra en cuestión, implican un modelo previo cargado de contenidos que hay que integrar en el proceso de la lectura irónica; en la que el lector formula su interpretación, no sólo a partir de los elementos plasmados en el texto, la información que le ha heredado su experiencia cultural y de vida, también se incorporan al texto para dar sentido a la ironía. Con esto comprendemos que en la intertextualidad y en la eficacia del tono irónico están latentes dos niveles, uno perteneciente al artista y el otro al receptor.

Esto significa que la obra no se agota, y que la riqueza de lo que el texto pueda aportar depende no sólo de la calidad de la escritura, los potenciales y los propios "intertextos" con los que el lector cuenta suelen ser determinantes en la asimilación de un discurso de esta naturaleza: "Una obra es eterna, no porque impone un sentido a hombres diferentes; sino porque sugiere sentidos diferentes a un hombre único, que habla siempre la misma lengua simbólica a través de tiempos múltiples: la obra propone, el hombre dispone". (Barthes,1972: 53)

En el momento de la interpretación, la referencia textual implica los argumentos de la alusión, los del autor y los del lector, que si bien es cierto podrían estar en armonía, en el texto irónico se emplean deliberadamente en forma antitética, lo que no significa que, semánticamente hablando, no se complementen. De hecho, la ironía es la forma expresiva que mejor puede servirse de la intertextualidad, pues entre sus virtudes está el hacer de la alteración literaria una obra absolutamente original.

A lo que intentamos llegar con estas reflexiones es a demostrar el vínculo que existe entre la intertextualidad y el tono irónico en la poesía de Gil de Biedma, combinación que paso a paso va dando forma a la esencia de su arte poética, en la que se resignifican los valores de las lecturas más reveladoras en la vida del poeta en cuanto lector, y que bajo minuciosas estrategias operativas, conforman un objeto de arte en el que

la ironía permite al poeta equilibrar su perspectiva apasionada y crítica de la realidad, su inestabilidad emocional, su mala conciencia.

Es importante recordar que el buen ironista es un observador que registra dualidades, por lo que es un excelente crítico, y es antes que nada un lector excepcional; tiene la habilidad suficiente para analizar críticamente a través de la tradición literaria, y servirse de ella en la construcción de su propio discurso, innovando y dependiendo simultáneamente de ella:

[...] El buen lector es, por definición, parte interesada: leemos porque nos importa lo que leemos, porque oscuramente pensamos utilizar nuestra lectura para mejor hacernos cargo de lo que nos ocurre. Las grandes obras literarias nos acompañan a lo largo de la vida porque cada vez nos importan por distinto motivo. En cierto modo, leer es preguntar, -y preguntarse. (Gil de Biedma, 1994: 76-77)

El discurso intertextual es parte de esas normas culturales que nos advierten de la presencia de la ironía, en la búsqueda de su significado es necesario encontrar relaciones de correspondencia, integrar aspectos de la vida personal y cultural: "naturalizar un texto es ponerlo en relación con un tipo de discurso o modelo que ya sea, en algún sentido, natural y legible." (Culler, 1978:198)

La ironía, en colaboración con el discurso intertextual, genera una nueva perspectiva textual. Ésta anuncia un cambio de registro que desvía las convenciones, los juegos, que rigen las relaciones intra y extratextuales, y es en dichos contrastes discursivos donde los efectos poéticos se

materializan, nos instalan en el conflicto implícito en el planteamiento de la experiencia poética, que en la mayoría de los poemas de *Las Personas del Verbo* se trata de conflictos internos de la voz lírica. De hecho, el empleo mismo de la intertextualidad, conlleva una postura por parte del poeta ante la obra o la circunstancia que lo motiva.

La expresión intertextual y el tono irónico son el resultado del cruce de elementos, ésta por la hibridación de textos y aquél por el contraste de perspectivas o distorsión de lo ya dicho.

Pensemos que para desentrañar las intenciones que motivan el texto, organizado bajo el parámetro intertextual e irónico, es necesario considerar las convenciones estructurales y semánticas implícitas que aporta cualquier referencia textual. Dichas convenciones constituyen el “lenguaje” de la literatura, aunque permanentemente se transgredan, nos ponen ante la expectativa de ciertas “violaciones de registro”, de la resemantización de los referentes, sin dejar de lado sus implicaciones en la creación de efectos irónicos, pues es en la transgresión de las convenciones, en los cambios de registro, obviamente aportados por el recurso intertextual, donde la ironía tiene su mejor caldo de cultivo, siempre y cuando destaque la perspectiva del autor, su actitud ante el texto aludido, con el fin de hacer énfasis en la intención de dichas distorsiones.

La ironía como la intertextualidad, gracias a su carácter dual, promueven la polifonía textual, la multivocidad necesaria en la

configuración del efecto, del tono. La expresión irónica como la intertextual relativizan lo “ya dicho” y, claro es, lo emitido por el poeta, mientras una es plurisémica la otra es pluritextual.

El potencial sugestivo de la ironía más que desorientar, clarifica aquello que es oscuro, da a entender que se dice lo que no se dice, desvela aquello que la confusión no permite ver, se trata de la prueba más contundente de que tras toda afirmación siempre hay una negación, y viceversa. Analizar la dinámica de la ironía, no sólo nos lleva a descubrir lo que se disfraza de apariencia, sino también que: “Hay muchos mecanismos verbales que <<dicen>> una cosa e <<intentan>> expresar otra, invitando de esta manera al lector a reconstruir significados sobreentendidos.” (Booth, 1989: 33)

A este respecto, Linda Hutcheon en sus *Splitting images*, sostiene que la ironía en el sentido simple de decir una cosa y significar otra es también un modo de hablar, de admitir la procedencia de ese hablante y de confrontar un discurso oficial. La ironía, a través de la gestualidad verbal del hablante, hace mucho más que la ingenua mención de cosas, tiene el poder de “crear” dobles sentidos, con lo que deja abierto el texto a la interpretación:

El enunciado irónico, sin embargo, no hace explícito el predicado que debería calificar peyorativamente a su enunciado previo; dicho predicado figura en el enunciado como conjunto vacío y es a la gesticulación e inflexiones vocales del hablante a los que compete dar cuenta de su existencia. (Ballart, 1994: 284)



En la poesía de Gil de Biedma, esta cualidad creativa, sugestiva y significativa de la ironía, generalmente está en función del uso deliberado de una amplia gama de recursos intertextuales; pues éstos, de alguna manera, aportan una perspectiva y un discurso determinado que será transformado, y en muchos casos confrontado, a lo largo del texto. No hay que perder de vista que el tono irónico precisa de la variación enfática, de la tensión entre puntos de vista y del cambio de registro semántico, es decir, que es forzosa una perspectiva externa que confronte, polemice o sirva de marco a la visión del sujeto lírico, y eso es lo que se consigue con la inclusión intertextual. Un caso interesante de lo que se consigue con la manipulación intertextual y coordinación con el tono irónico es el siguiente poema:

### **AÑOS TRIUNFALES**

*...y la más hermosa  
Sonríe al más fiero de los vencedores.*

Rubén Darío.

Media España ocupaba España entera  
con la vulgaridad, con el desprecio  
total de que es capaz, frente al vencido,  
un intratable pueblo de cabreros.

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.  
Con la luz de atardecer, sobresaltada y triste,  
se salía a las calles de un invierno

poblado de infelices gabardinas  
a la deriva, bajo el viento.

Y pasaban figuras mal vestidas  
de mujeres, cruzando como sombras,  
solitarias mujeres adiestradas  
-viudas, hijas o esposas-

En los modos peores de ganar la vida  
y suplir a sus hombres. Por la noche,  
las más hermosas sonreían  
a los más insolentes de los vencedores.

<<Años triunfales>> es la visión de los vencidos de la guerra civil española frente a la ambigua visión de gloria de los vencedores, el título, en su papel de paratexto, está cargado de una doble ironía, construida a partir de dos referencias textuales. La primera, tomada directamente del lenguaje franquista y de sus manifestaciones apologéticas de triunfo a través del "Desfile de la Victoria", y la segunda es la alusión satírica, o subversiva, a la famosa <<Marcha triunfal>> de Rubén Darío.

El 1 de abril de 1939 Franco vence oficialmente a los republicanos, y esta fecha quedará plasmada como el "Año de la Victoria". Para celebrar este magno evento, el 19 de mayo de 1939 se organizó el primer "Desfile de la Victoria", la principal arteria de la ciudad de Madrid, el Paseo de la Castellana, conocida a partir de ese momento como "Avenida del Generalísimo", fue el escenario del alarde de fuerza que representó la entrada oficial de Franco en Madrid, que junto a Barcelona, fue una de las ciudades que más resistió los ataques de los insurrectos.

En la cita militar que duró cerca de seis horas, desfilaron sobre las ruinas de un Madrid humillado por la furia de los bombardeos, 250,000 hombres, 3,000 camiones, 1,000 cañones, 3,000 ametralladoras, 6,000 aviones, representaciones de la Marina, Caballería, Artillería, Escuadrones de policía montada, agrupación motorizada, entre otros. Ni una sola presencia femenina, cada grupo llevaba al frente una línea de banderas españolas, de falange y del requeté<sup>86</sup>, todo este alarde militar era el vivo reflejo del entusiasmo renovador derivado de la victoria. El 20 de mayo de 1939, el diario ABC de Madrid, ya para entonces diario oficialista, reseñaba la entrada triunfal de Franco a Madrid en los siguientes términos:

La ceremonia celebrada ayer durante cinco horas largas en el Paseo de la Castellana suspendió los corazones. Fue una comunión de entusiasmo y, al propio tiempo, un alarde de profunda y universal sustancia política. Tenía la sugestión de lo nuestro, localizado en el tiempo y en el espacio; pero tenía también un aire insólito de manifestación ecuménica. Ni el desfile interaliado de 1918, que reunió en el Arco del Triunfo y la Plaza de la Concordia 80,000 combatientes, ni el celebrado hace semanas en Berlín, ni el que dos veces al año convoca la propaganda del Komintern en la Plaza Roja dan idea de la parada de ayer. Más numerosa que todas y tan moderna, rítmica y ordenada como el más exigente Estado Mayor haya podido soñar, este espectáculo dice lo que puede ser España, lo que será España si cada español se hace digno de la vida profesional y en la vida social de la épica manifestación que acaban de ofrecer a sus coterráneos y al mundo los Ejércitos de Franco.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Los requetés fueron soldados carlistas navarros durante la Primera Guerra Carlista, en España. A principios del siglo XX, la fuerza paramilitar carlista adoptó este nombre, siendo más tarde llamadas así las fuerzas navarras que participaron en el bando franquista durante la guerra civil. Franco preside el desfile vestido de uniforme militar, camisa azul y boina roja, característica de los requetés, la vestimenta del dictador representa los símbolos de las tres fuerzas de cuya unión ha surgido el movimiento.

<sup>87</sup> Esta semblanza más que un relato creíble, parece una mala crítica a la <<Marcha Triunfal>> de Darío, muy probablemente la lectura de la mayoría de los españoles, incluyendo a Gil de Biedma por supuesto, sobre este acontecimiento, fue otra: para los vencidos el “Desfile de la victoria” fue un agravio más, el alarde de fuerza fue la representación de los elementos característicos del nuevo régimen; el cortejo militar en realidad fue un recordatorio a todos los españoles de quién estaba al mando y con qué elementos contaba para continuar. El

En el poema de Gil de Biedma queda perfectamente retratada la ironía del triunfo de unos cuantos, <<Media España ocupaba España entera>>, mientras que los vencedores celebraban con bombo y platillo el triunfo, y Franco construía su propio mito y cantaba épicamente a España entera sus glorias y heroicidades. Sus autoalabanzas estaban dirigidas a una España humillada, desmembrada, triste, oscura y miserable. El desprecio y la insolencia de los vencedores desentona con la actitud de apocamiento y temor de los derrotados: <<infelices gabardinas a la deriva>>, <<figuras mal vestidas de mujeres, cruzando como sombras>>. Este suceso, aunque poético, es la justa referencia a la condición que vivió la mayoría de los españoles durante la dictadura, pero sobre todo a la España de la inmediata posguerra, los años de humillación y miedo.

Es importante que centremos nuestra atención en el verbo del verso <<Media España **ocupaba** España entera>>, pues se trata de un término que nos pone en contacto con el tono irónico y ambiguo que dominará a lo largo del poema, por un lado “ocupar” bien puede estar sugiriendo la instalación del despliegue militar durante el desfile en Madrid; pero al mismo tiempo, y al tratarse de una manifestación castrense, “ocupar” nos habla de un asalto, de una invasión, del apoderamiento de un territorio enemigo. Lo irónico es que en el verso de Gil de Biedma España es

---

desfile se celebró religiosamente durante los 36 años que Franco duró en el poder, esos fueron “sus años triunfales”, aunque sólo para el él y sus seguidores.

enemiga de España, una minoría representada por “el movimiento nacional”, como al estilo de las justas medievales, ha “conquistado” el territorio de la España roja. Esta circunstancia es, junto a la evocación de la <<Marcha triunfal>> de Rubén Darío, lo que permite a Gil de Biedma dar toda la carga irónica y mordaz a los <<Años triunfales>> de Franco:

### **MARCHA TRIUNFAL**

¡Ya viene el cortejo!  
¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines.  
La espada se anuncia con vivo reflejo;  
ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines.

Ya pasa debajo los arcos ornados de blancas Minervas y Martes,  
los arcos triunfales en donde las famas erigen sus largas trompetas,  
la gloria solemne de los estandartes,  
llevados por manos robustas de heroicos atletas.

Se escucha el ruido que forman las armas de los caballeros,  
los frenos que mascan los fuertes caballos de la guerra,  
los cascos que hieren la tierra,  
y los timbaleros que el paso acompañan con ritmos marciales.  
¡Tal pasan los fieros guerreros  
debajo los arcos triunfales!

Los claros clarines de pronto levantan sus sonos,  
su canto sonoro,  
su cálido coro,  
que envuelve en un trueno de oro  
la augusta soberbia de los pabellones.  
Él dice la lucha, la herida venganza,  
las ásperas crines,  
los rudos penachos, la pica, la lanza,  
la sangre que riega de heroicos carmines  
la tierra;  
los negros mastines  
que azuza la muerte, que rige la guerra.

Los áureos sonidos  
anuncian el advenimiento

triumfal de la Gloria;  
dejando el picacho que guarda sus nidos,  
tendiendo sus alas enormes al viento,  
los cóndores llegan. ¡Llegó la victoria!

Ya pasa el cortejo.  
Señala el abuelo los héroes al niño:  
-ved cómo la barba del viejo  
Los bucles de oro circundan de armiño.\_  
Las bellas mujeres aprestan coronas del flores,  
y bajo los pórticos vense sus rostros de rosa;  
y la más hermosa  
sonríe al más fiero de los vencedores.  
¡Honor al que trae cautiva la extraña bandera!  
¡Honor al herido y honor a los fieles  
soldados que muerte encontraron por mano extranjera!  
¡Clarines! ¡Laureles!

Las nobles espadas de tiempos gloriosos  
desde sus panoplias saludan las nuevas coronas y lauros:  
-las viejas espadas de los granaderos, más fuertes que osos,  
hermanos de aquellos lanceros que fueron centauros.-  
Las trompas guerreras resuenan;  
de voces los aires se llenan...

A aquellas antiguas espadas,  
a aquellos ilustres aceros,  
que encarnan las glorias pasadas...  
Y al sol que hoy alumbra las nuevas victorias ganadas,  
y al héroe que guía su grupo de jóvenes fieros;  
al que ama la insignia del suelo materno;  
al que ha desafiado, ceñido el acero, y el arma en la mano,  
los soles del rojo verano,  
las nieves y vientos del gélido invierno,  
la noche, la escarcha,  
y el odio y la muerte, por ser por la patria inmortal,  
¡saludan las voces de bronce las trompas de guerra que tocan la marcha  
[triumfal!....

Es importante aclarar que la <<Marcha triunfal>> siempre estuvo ligada a este primer "Desfile de la victoria", sin duda alguna, el más significativo de todos los que tuvieron lugar en la larga vida de la

dictadura, pues mientras la justa militar daba inicio ese 19 de mayo de 1939, Fernando Fernández de Córdoba, “la voz de la victoria”, como telón de fondo, declamaba por radio nacional el poema de Darío, dando así un tono idílico a su “santa cruzada”. Ahora bien, haciendo una lectura comparativa de los dos poemas, en un inicio pensaríamos que el préstamo textual le sirve a Gil de Biedma para externar un desacuerdo entre dos realidades disímiles, a partir de un mismo hecho. <<Años triunfales>> es una visión cruda de lo que en realidad significó la victoria antirrepublicana. Es una perspectiva pesimista y triste sobre el destino de España, que compartirían el grueso de los españoles, los vencidos, mientras que <<Marcha triunfal>> representa una realidad más subjetiva, de optimismo y lucha por las más nobles causas. Es el otro lado de la moneda, cuyo ambiente de fe y esperanza renovadora sólo corresponde a la mirada de los vencedores. Gil de Biedma se sirve de la referencia textual para comunicar sin expresar directamente y para satirizar esa desafortunada asociación entre el poema del nicaragüense y la entrada oficial de Franco a la ciudad capital. El poema de Darío, junto al contexto histórico, permiten al lector llegar a una multiplicidad de conjeturas sobre las intenciones poéticas que hay detrás de <<Años triunfales>>, los del poema de Gil de Biedma, y paralelamente, los de Franco.

Si retomamos la breve reseña sobre el “Desfile de la victoria”, incluyendo la nota periodística del ABC que hemos presentado

anteriormente, el texto de Rubén Darío coincide más con este contexto, que con el planteado por Gil de Biedma en <<Años triunfales>>. El texto del nicaragüense simboliza toda la fantasía de gloria y heroísmo de Franco, señala lo “atemporal” del Desfile español, pues parece estar escenificado en el Medioevo, y Franco, más que un militar del siglo XX, parece un caballero al estilo del Cid campeador. <<Marcha triunfal>> aporta al texto del poeta español todo ese escenario imperial con el que siempre soñó el dictador, con el retorno de una España próxima a la grandeza y poderío del imperio romano, no es gratuito haber elegido el poema de Darío para enmarcar su entrada triunfal a la capital ibérica. Nada más lejos de la realidad: eso es lo que nos confirma <<Años triunfales>>.

Para continuar con nuestra lectura intertextual, presentamos a continuación unas imágenes que son un exacto reflejo de las dos atmósferas de España a las que hemos hecho referencia, con el fin de tener una idea más clara de lo que significa la escena y el ambiente que representa cada texto, como parte de la condición de una realidad que se presta a dos interpretaciones opuestas, que es precisamente lo que representa el poema de Gil de Biedma junto al intertexto.

Además, nos permitimos “ilustrar” –con fotografías– los versos del catalán, porque consideramos que en *Las Personas del Verbo*, y de manera especial en <<Años triunfales>>, hay un interesante juego de relaciones intertextuales que sobrepasa el nivel literario. Las imágenes



recogidas de la España de posguerra, así como la presencia de la música, son elementos que toman carácter de lenguaje en este poema, y que hacen una valiosísima aportación a la concreción e intensidad del tono irónico, el encargado de revelar las verdaderas intenciones en la expresión del poeta.

La siguiente fotografía fue tomada en Barcelona en los años 50, y aunque estamos conscientes que se trata de una asociación personal, consideramos que la imagen habla por sí sola, y que, en su función de texto iconográfico, mantiene una justa correspondencia temática y contextual con la segunda estrofa de <<Años triunfales>>:

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



La siguiente imagen también fue captada en Barcelona por la misma época<sup>88</sup>, se trata de una mujer, ya entrada en años, bien puede ser una viuda o esposa que ejerce la prostitución:

Y pasaban figuras mal vestidas  
de mujeres, cruzando como sombras,  
solitarias mujeres adiestradas  
-viudas, hijas o esposas-

En los modos peores de ganar la vida  
y suplir a sus hombres....



Como dato complementario al sentido de estos versos, en la España floreciente de Franco hubo un inusitado crecimiento de la prostitución, para 1941 se estimaba que tan sólo en la ciudad de Madrid había aproximadamente veinte mil prostitutas. En esta nueva España donde las

---

<sup>88</sup> Ambas fotografías son del fotógrafo catalán Joan Colom. (Colom, 2004: 86, 113)

conductas y la moral eran controladas hasta el ridículo, la prostitución aparecía como la salida más viable contra el hambre y la necesidad, e incluso era en numerosos casos la forma de negociar, con representantes del gobierno, la vida o la libertad de algún familiar. En muchos casos eran mujeres que pasaban de los 50, o bien eran menores de edad; y es precisamente aquí donde los versos de Darío que sirven de epígrafe al poema de Gil de Biedma ponen todo el énfasis mordaz y el tono irónico del poema, pues mientras que en la <<Marcha triunfal>>, la más hermosa/ sonríe al más fiero de los vencedores, en actitud de agradecimiento, reconocimiento y admiración por su valentía; en <<Años triunfales>>, las más hermosas sonreían/ a los más insolentes de los vencedores; en actitud contraria, es la humildad del sometido frente la arrogancia, el salvajismo y los actos cobardes del vencedor. El capítulo más crudo de esta victoria, lo protagonizan las mujeres <<viudas, hijas o esposas>>, de republicanos, por supuesto, que sobreviven <<en los modos peores de ganar la vida>>.

La variación a los versos de Darío, como estrategia expresiva de diferenciación, amplía el rango interpretativo del tono poético:

[...] si los versos de Rubén están en singular y corresponden a <<Marcha triunfal>>, Jaime Gil los cambia y los introduce en plural, modificando el título del poema que pasa a ser <<Años triunfales>>. De este modo lo que en Rubén aparece como breve (una marcha) y particular (una mujer mira a un hombre), en Biedma se transforma en un tiempo mucho mayor (años) y en una situación general. Todos estos elementos se actualizan a partir del juego intertextual. (Cabanilles, 1989: 107, 108)

En este sentido, las imágenes, como objetos semióticos, son intertextuales. Debido al nuevo contexto en que son insertadas, las imágenes tienen la posibilidad de transitar en contextos semánticos múltiples y diversos, por tal razón, éstas también son polisemánticas, matizan y generan efectos en el receptor.

Ahora bien, veamos el otro extremo, las siguientes imágenes<sup>89</sup> corresponden al 19 y 20 de mayo de 1939:

Condecoración de Franco por la orden de San Fernando.



Desfile de la Victoria en Madrid

---

<sup>89</sup> <http://www.generalisimofranco.com/victoria/0B.htm>.  
<http://capitaldelagloria.blogspot.com/2009/06/el-gran-desfile-de-la-victoria.html>.  
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1939/05/20.html>



Símbolo de la victoria

Este conjunto de reproducciones es la contraparte de las anteriores, ilustra en gran medida el ambiente festivo y de derroche de la <<Marcha triunfal>>, a la usanza de los caballeros medievales. Francisco Franco es condecorado, por decisión propia, con la Gran Cruz laureada de la Orden de San Fernando, el más alto galardón al valor: “Las nobles espadas de tiempos gloriosos/desde sus panoplias saludan las nuevas coronas y lauros.”

Es importante hacer un breve paréntesis sobre la ruta intertextual del poema de Rubén Darío. <<Marcha triunfal>> está inspirada en la ópera de Richard Wagner *Tannhäuser*, cuyo argumento se apoya a su vez en la leyenda popular del caballero medieval Tannhäuser<sup>90</sup>, por esta línea, Gil de Biedma satiriza la imagen que el dictador hizo sobre sí mismo, una figura

---

<sup>90</sup> Tannhäuser (finales del siglo XIII), caballero y Minnesinger alemán, probablemente bávaro de nacimiento. Sus poemas son en gran parte burlescos y voluptuosos. Uno de ellos, un canto de penitencia, puede haber conducido a su identificación con el héroe de la leyenda teutónica del Venusberg, una región montañosa cerca del Wartburg, en el bosque de Turingia, Alemania. La versión más extendida de la leyenda es la de la ópera *Tannhäuser* (1845) del compositor alemán Richard Wagner.

de leyenda, la del héroe que guía su grupo de jóvenes fieros; en la quimera por el retorno de las glorias pasadas de España:

A aquellas antiguas espadas,  
a aquellos ilustres aceros,  
que encarnan las glorias pasadas...

En el poema de Darío encontramos una serie de referencias que podemos ubicar en todo el teatro montado por Franco, porque en realidad eso fue, un montaje; Franco y su ejército se presentan como: el cortejo de los paladines, que, ¡Tal pasan los fieros guerreros/ debajo los arcos triunfales; esos fieros guerreros aparecen en <<Años triunfales>> como sujetos insolentes y cobardes que hacen el uso de la fuerza contra su propia gente, en la <<Marcha triunfal>> se exalta al, ¡Honor al que trae cautiva la extraña bandera!, y el colmo mayor en el poema de Gil de Biedma es que la extraña bandera cautiva, es la propia bandera española, lo que refleja lo absurdo y patético del despliegue militar; la guerra del texto de Darío es entre dos naciones enemigas, la guerra española es una guerra civil, España enemistada con España:

Media España ocupaba España entera  
con la vulgaridad, con el desprecio  
total de que es capaz, frente al vencido,  
un intratable pueblo de cabreros.

En la imagen del desfile, podemos apreciar el nutrido y anacrónico cortejo de la milicia montada, cada uno de los “caballeros” desfila frente al “monarca” con la bandera española en la mano:

Ya pasa debajo los arcos ornados de blancas Minervas y Martes,  
los arcos triunfales en donde las famas erigen sus largas trompetas,  
la gloria solemne de los estandartes,  
llevados por manos robustas de heroicos atletas.

Es claro que a Franco no podía faltarle su adorno mayor, un arco triunfal que sirviera de marco al: advenimiento/ triunfal de la Gloria; en la imagen referente al “Desfile de la Victoria”, observamos a Franco debajo de el Arco del Triunfo, construido para la ocasión sobre el Paseo de la Castellana, como émulo de la tradición imperial romana, desde ahí, el dictador preside el desfile, acompañado del escudo imperial y las banderas nacionales; sobre el arco aparece su nombre repetido varias veces; es el nombre del símbolo del nuevo Régimen. Este monumento fue construido no sólo para conmemorar el triunfo militar contra los republicanos, sino que también fue erigido para festejar al gobernante, la repetición del nombre del dictador lo confirma, lo curioso de todo este montaje es que todo este símbolo de grandeza y fortaleza fue construido con paredes falsas de cartón-piedra:

Ya pasa debajo los arcos ornados de blancas Minervas y Martes,  
los arcos triunfales en donde las famas erigen sus largas trompetas,  
[...]  
¡Tal pasan los fieros guerreros  
debajo los arcos triunfales!

Todas estas alusiones con respecto al despliegue de fuerza de los vencedores no está claramente explícito en <<Años triunfales>>; sin embargo, al seguir la línea intertextual del poema a través del texto de Darío y de los datos históricos, Gil de Biedma permite al lector "sentir" toda la carga irónica y satírica de su poema; el poeta español nos pone en contacto con Darío para expresar de manera magistral lo que él ha decidido callar. <<Años triunfales>> es la clara evidencia de la correspondencia que hay entre el tono irónico, y la expresión intertextual; y de que el tono es una figura que comunica mucho más de lo que enuncia.

Una obra construida bajo estas condiciones se convierte en un espacio dependiente de la posición o perspectiva tanto del autor o su personaje como del lector, la apropiación de cualquier discurso o forma expresiva lleva implícita dicha circunstancia. Ahora bien, a través de la ironía se configura una experiencia abierta a las reacciones, gracias a su ambigüedad; que no sólo tiene el poder de decir una cosa significando otra, sino también tiene la virtud de comunicar a través del silencio, por lo que, lo no dicho puede ser incluso una forma más amplia de "decir". En este sentido, marcas discursivas como signos visuales o juegos tipográficos contribuyen a crear sentido, si bien es cierto que no se trata de escritura en el sentido extenso del término, sí son elementos de la misma; dichas marcas proporcionan un orden semántico a la secuencia de ideas que configuran la experiencia poética.



Gracias a las operaciones intertextuales y al tono irónico, la voz lírica se apoya en diversas y variadas perspectivas, otras miradas líricas de una misma experiencia, de un mismo universo. En este sentido, la ironía, en coordinación con el discurso intertextual, es apertura porque siempre es ambigua y hace del texto una obra plural, multívoca, carnavalizada, según la terminología bajtiniana<sup>91</sup>.

#### **4.4 Ironía y polifonía: emancipación de la voz**

Un rasgo distintivo de toda polifonía es lo ambiguo, que en el caso de Gil de Biedma, puede generarse a través de diversas estrategias distanciadoras, algunas de ellas ligadas a la presencia intertextual, por ejemplo, recurrir al lenguaje coloquial a través de la deasutomatización de frases hechas o expresiones familiares por exceso de uso, como el caso de los clichés, recurrir a las alusiones textuales, o bien, contraponer, al interior del poema o a la largo del poemario, estilos literarios ya establecidos, donde la irregularidad composicional, o en palabras de Wayne C. Booth el

---

<sup>91</sup> Nos es inevitable la tentación de vincular la poesía de Gil de Biedma, representativa de la poesía de la experiencia, con los géneros carnalescos. En ambos casos se intercalan géneros literarios, su discurso es sincrético, heterogéneo y plurilingüista, se evidencia una interesante armonía entre prosa, verso, literatura, dialectos y jergas vivas, la voz se refleja en máscaras, además de manifestar un marcado tono irónico, pues el desequilibrio deliberado entre la experiencia y la idea es la premisa principal de este subgénero lírico.

Pensemos que para Bajtín, elementos del carnaval como lo son la ambivalencia o dualidad, los deslizamientos de sentido, la inversión, la ambigüedad, la interpretación de los espacios de lo simbólico y lo cotidiano, la catarsis y la proyección social de los conflictos, ponen de manifiesto lo incierto de las fronteras existentes entre toda representación simulada y las situaciones de la vida cotidiana. Estos elementos sugestivos, contrapuestos, multivocales y dinámicos, características inseparables de lo irónico, expresan, con una especie de develamiento paradójico, lo que hay de realidad en el artificio literario y lo que hay de representación en todo desempeño social, familiar, religioso o laboral.

premeditado contraste de estilos, es también generador de efectos irónicos:

[...] Así se alternan, sin solución de coherencia –tal vez, deliberadamente perseguida- pequeñas bromas literarias como el poema inicial <<A Gabriel Ferrater>> (<<escrito en inglés para diversión mía y del destinatario>>); ecos más serios de la poesía de Eliot en, por ejemplo, <<Del año malo>>; epigramas anacreónticos, burlescos, en homenaje a la penicilina, con imitación gongorina incluida; proclamas estoicas sobre la fugacidad del tiempo como <<*T'introduire dans mon histoire*>> o en <<Píos deseos al empezar el año>>, con resonancias incluso de Fray Luis, o simples versiones al castellano como la <<Canción de verbena>>, de cierta intrascendencia. Este abigarrado conjunto de géneros, tonos o tradiciones literarias, constituye un obstáculo para la institución de un modo de sentir personal homogéneo, susceptible de ser reducido a síntesis individualizable. (Candelas Colodrón, 1996: 230)

Mención aparte merecen los títulos de los poemas que se agrupan en *Las Personas del Verbo*, destaca la ambigüedad en la construcción de los mismos, pues en la mayoría de los casos cumplen una doble función, paratextual e irónica. Al sugerir diversas interpretaciones, y considerando que muchos de ellos hacen alusión a hipotextos preexistentes, el título en sí toma rango de texto, que si por un lado genera expectativas, por el otro se comunica intertextualmente con el cuerpo del poema.

El paratexto anuncia posibilidades interpretativas, como lo haría cualquier título, sin embargo, es poseedor de su propia perspectiva y matiz, lo que predispone al lector ante el texto por leer, para posteriormente cambiar abruptamente la trayectoria de la insinuación, destruyendo e invalidando así la tierra prometida. De este juego nace la ironía, y una de las estrategias más frecuentes en la poética de Gil de Biedma, es iniciar con un título en tono solemne o severo para concluir con una paradoja, o

un tono satírico. Burlándose de sí mismo y, por qué no, del lector, demostrando que la ironía es una estrategia lúdica que cuestiona los límites y lo absoluto de la realidad.

Lo que percibimos en este engranaje estratégico entre la intertextualidad y la ironía es que, por un lado, en la poesía de Jaime Gil de Biedma se fomenta, a través de este recurso, la polifonía del texto, consecuencia de la negativa a asumir formas, estilos y lenguajes exclusivos. Por otro lado, esta polifonía sugerida en *Las Personas del Verbo*, nos lleva a pensar en la pluralidad de voces, tonos y matices:

Todo ello redunda en la ironía global con que Biedma concibe su visión de la literatura. Esa especie de desviación permanente de una forma única de presentarse provoca una sostenida polivalencia en la interpretación de los textos. Las personas –*personae*, en tantos casos, *dramatico modo*- que intervienen como voces o como objetos de las composiciones y que, en mayor o menor medida, remiten a una uniformidad imposible, conllevan la pátina irónica inexcusable en toda la poesía de Biedma. La también irónica explicación del porqué de su escritura en la segunda edición de *Las Personas del Verbo* corrobora esta falta de determinación, este indefinido yo que se busca, oculto tras otros yoes inventados, imaginados. (Candelas Colodrón, 1996: 235)

Posiblemente una de las cualidades más apasionantes del tono, y en especial del efecto irónico, es su potencial de comunicar más allá de lo dicho explícitamente, y el contraste que la caracteriza ayuda a clarificar lo indefinible, aquello que por su complejidad significativa está en penumbras, está equiparado con el silencio, pues sugiere y exige una interpretación para validar su presencia. El resultado del efecto antitético de la ironía se traduce en un mutismo que omite, disimula y oculta

deliberadamente, esto también es parte de la riqueza expresiva de las palabras.

Para desentrañar las interrogantes que puede sembrar la ironía, y es obvio, para que ésta exista, se requiere, ineludiblemente la presencia y la destreza de un lector o interlocutor, en este sentido el texto irónico tiene al menos una doble vertiente dialógica, en primer lugar porque en su naturaleza está el enfrentar opiniones o perspectivas, y es aquí donde el papel de la intertextualidad cobra amplia relevancia, en segundo lugar, porque la ironía requiere por fuerza de un receptor que interprete las intenciones del discurso emitido por alguien:

[...] el dialogismo debe entenderse como aquel proceso de comunicación en el que todos los sistemas de signos (convencionales o no) que crean sentido en el conjunto de la obra, son interpretados por el receptor. El dialogismo general de la comunicación sémica exige, de un lado, la existencia de dos sujetos (emisor/receptor) en relación interactiva (expresión-comunicación/interpretación-efecto *feed-back*), y, de otro lado, que el código utilizado tenga valor social. (Maestro, 1996: 321)

Es claro que en el texto poético en realidad existe solamente un sujeto de la enunciación, autoritarismo de la voz, pensaría M. Bajtín, circunstancia que en apariencia anularía nuestra perspectiva dialógica.

Sin embargo, el hecho de que la voz enunciativa eche mano de todo el lenguaje a su alcance, literario o no, para configurar el efecto del cual dependerá la mecánica estructural del poema, y al mismo tiempo ser el hilo conductor para la interpretación del texto, nos hace reflexionar en la esencia plural de la voz lírica. Y aunque en un inicio la enunciación sea

unívoca, el resultado final, implícito en la buena configuración del tono, en la gestualidad de la voz, es dual: "Ese <<yo>> que se aproxima al texto es ya una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos, o más exactamente perdidos (cuyo origen se pierde)." (Barthes, 1992: 6)

El efecto o matiz irónico es tangible porque se encaran dos actitudes o perspectivas distintas, lo que redundará en una doble intencionalidad. El secreto de la ironía en Gil de Biedma está en la variación tonal, en la tensión, es decir, en el cambio de registro, que generalmente se percibe por la distancia que hay entre el referente y el juicio sobre éste, mientras que:

[...] Al lector corresponde, finalmente, proporcionar el espacio psíquico en que la oposición dialógica, desarrollada por el poema en su discurso lírico, pueda alcanzar su mejor interpretación. (Maestro, 1996: 328-329)

La eficacia interpretativa, en muchos casos, está en función de la justeza del tono. De ésta depende que el poema no se limite a la expresión personal del autor, lo que rompe con el absolutismo de la voz lírica y al mismo tiempo con la autonomía de un discurso individual y subjetivo. Bajo estas condiciones lo unipersonal del discurso lírico tiene la posibilidad de relacionarse a través de la perspectiva del receptor, se relativiza, y al relativizarse deja a un lado ese cesarismo verbal que tanto incomodaba al crítico ruso.

El tono irónico es un aspecto relevante en la estructura de la poesía de Jaime Gil de Biedma, en su función de distancia crítica, de efecto de sentido, disolvente y cuestionador de verdades absolutas, además de los potenciales expresivos de que le otorga su carácter ambiguo. En *Las Personas del Verbo*, la ironía tiende a desarticular ese "autoritarismo" que se le ha atribuido a gran parte del género lírico, como ya hemos dicho, relativiza lo expresado por la voz lírica, lo que deja abierta la interpretación. Aunque efectivamente en esencia estamos ante una sola voz, en el matiz irónico está la convicción de que en toda idea siempre está la posibilidad de impugnación; de este modo, la ironía se contrapone a lo absoluto, depende de la referencialidad del texto que la contiene y se asocia con una actitud defensiva. Bajo su influjo queda claro que cualquier interpretación del texto es sólo una posibilidad entre muchas.



## CONCLUSIÓN

Como en todas las investigaciones de esta naturaleza, las partes que la estructuran funcionan como ruta de análisis que permite tanto al investigador, como al lector, desentrañar y comprender una propuesta temática cuya objetivación, en ocasiones, puede resultar en un trabajo arduo. Sin duda alguna, las complejas condiciones expresivas que percibimos en la poética de Jaime Gil de Biedma han puesto a prueba nuestras capacidades reflexivas e interpretativas sobre el quehacer de la poesía. En esta ocasión nos hemos visto en la necesidad de conjuntar términos tan ambiguos, como poseedores de una amplia gama de posibilidades significativas, como son la idea de tono, ironía, intertextualidad y dialogía.

Nuestra propuesta inicial era demostrar que la significación del discurso poético de Gil de Biedma depende, en gran medida, del estrecho vínculo que existe entre la intertextualidad, el tono y la ironía. Sin embargo, como en cualquier reflexión profunda, el análisis propuesto generalmente nos demanda algo más, en este caso fue menester considerar, además de lo ya expuesto, el asunto de la dialogía, aspecto que en un principio no teníamos contemplado en nuestro itinerario analítico.

Lo que motivó la incursión del asunto dialógico es que, si por un lado, el término "intertextualidad" nace vinculado al concepto bajtiniano de



dialogía y polifonía, por otro lado observamos que Jaime Gil de Biedma suele recurrir a las referencias textuales en los momentos clave del poema, a manera de sugerencia dialógica entre el pensamiento del lector y del poeta, gracias a un juego que se establece entre un cúmulo de referencias, propias y ajenas, directas e indirectas, y el tono irónico, a modo de guiño y complicidad.

Otro aspecto que determinó nuestra indagación referente a este asunto en *Las Personas del Verbo*, fue que el tono de esta poética, como ejemplo de poesía moderna, según terminología de W. H. Auden, se acerca a lo dialógico, es decir, su tono característico es el íntimo, el de una persona dirigiéndose a otra. En la poesía de Gil de Biedma la voz lírica se configura con la conciencia de la presencia de una audiencia, aun cuando la voz sea deliberadamente introspectiva, pues en este caso el receptor se convierte en un observador, en cómplice de la intimidad de la voz poética. Por supuesto que el sentido y el modo del contacto dialógico que se establece con el lector depende directamente del tono, de hecho, el significado del texto y de cualquier conversación siempre se subordinan a él, pues da una orientación específica al discurso, dota a la palabra de emoción, expresión e intención.

Ahora bien, consideramos que una obra que se erige bajo diversos parámetros intertextuales, como es el caso de la del artista catalán, es la más clara evidencia de que no hay escritura sin lectura, y que el acto de

interpretación también es un acto creador que puede no agotar las posibilidades semánticas de un texto, instituyéndose un diálogo infinito e interdiscursivo con la tradición literaria y con cualquier otra forma expresiva, artística o no.

En la primera parte de nuestra investigación hemos tomado como punto de referencia estas reflexiones que asocian dialogía e intertextualidad a la configuración del tono. Sin embargo, el mismo título del libro que amalgama la poesía de Gil de Biedma, *Las Personas del Verbo*, fue lo que alimentó esta iniciativa. El paratexto en sí mismo nos pareció sugerente, pues de alguna forma propone el carácter polifónico de la obra, a través de la pluralidad de voces en insinuante actitud dialógica. Percibimos que, en la poesía de Gil de Biedma la voz es objeto y sujeto del discurso, y como tal, a ésta puede atribuírsele una gama inmensa de valores, debido a su natural cualidad plurisemántica, y de posiciones dialógicas, evidenciadas por su tonalidad o matiz.

Esto nos llevó a pensar que la palabra no actúa de manera aislada y que se transforma gracias a que se integra con otras voces. Se generan nuevas ideas por el entrecruzamiento discursivo, es decir, al establecer relaciones dialógicas con ideas ajenas, pues el lenguaje nunca es neutro. En la dialogía está presente la pluralidad del sujeto múltiple y la necesidad del otro; y en el plano literario, ésta es una estrategia que sirve para crear sentido, en la que cabe la posibilidad de respuesta e interacción.

Mención aparte es que los poemas contenidos en *Las Personas del Verbo*, son monólogos dramáticos, y entre las características a destacar de este subgénero poético es la búsqueda de la naturalidad del discurso, en donde la voz lírica se expresa como si se tratara de una conversación, además de sus fuertes vínculos con la tradición literaria. En este sentido el monólogo dramático tiene una marcada tendencia dialógica, y lo hemos analizado como un espacio donde convergen voces y diálogo, pues el intertexto aporta su propia expresividad y su tono como marco referencial a la anécdota lírica que se sirve de él, lo que influye en la interpretación final del texto, gracias a un diálogo entre escrituras, tanto del poeta como del lector, y un texto construido bajo estas premisas implica un diálogo potencial. En eso consiste el arte de utilizar el lenguaje más apropiado para representar la experiencia humana.

De este modo, asumimos que la intertextualidad también puede ser vista como cualidad dialógica del discurso, aspecto desarrollado en la segunda parte de nuestra investigación. La perspectiva esencial para tal afirmación es que las alusiones textuales permiten que en una voz se escuchen otras voces, lo que nos demanda un análisis textual en función de sus relaciones con otros textos o sistemas discursivos. En *Las Personas del Verbo*, la intertextualidad no hace de la obra un simple depósito de datos de distintas fuentes, sino un espacio de encuentros y desencuentros, de afirmaciones y réplicas. Pues con esto la obra adquiere un marcado

acento connotativo, dueña de una expresión insinuante y sugerente, una suerte de caja de resonancias de voces y tonalidades que proponen, mas nunca afirman nada. En este sentido, los alcances significativos del poema son responsabilidad del lector y de su inalienable perspectiva de los hechos.

Expuesto todo esto, el siguiente paso fue justificar, en el tercer capítulo, las condiciones dialógicas e intertextuales de la poesía de Jaime Gil de Biedma en función del asunto medular de nuestra investigación, es decir, la trascendencia significativa de la configuración del tono justo que cada texto reclama. Aquel que individualiza el carácter de la voz, según la intención y la actitud verbal, el que define los rasgos estilísticos del texto y la categoría estética de la voz, el que se vuelve componente social del diálogo, el que se descifra en la conciencia del lector.

Tematizar el asunto del tono, desde cualquier perspectiva, ha sido un trabajo complicado, porque se trata de una manifestación expresiva ambigua, sugerente y reticente, que dice sólo en parte. Debido a la relevancia del tono en el arte poético de Gil de Biedma, la expresión lírica comunica a través de una suerte de retórica del silencio, una invitación a que el lector descubra, no sólo lo que debiera decirse y se calla, sino el significado implícito de lo que premeditadamente se omite.

A lo largo de nuestra investigación aclaramos que aunque el tono está, esencialmente, dentro de los dominios del discurso oral, ninguna

forma expresiva puede prescindir de él. Es claro que en el plano de la oralidad el tono se manifiesta de manera natural, sin embargo, en el de la escritura es necesario buscar estrategias que ayuden a su adecuada configuración, y concluimos que la intertextualidad es uno de los recursos más eficientes para conseguirlo. La intertextualidad es parte esencial en la configuración de los marcadores tonales del poema, en la calculada selección de la alusión textual ya está implícita una intención, un matiz previo, los elementos se combinan y amalgaman con el fin de ofrecernos una nueva emoción artística que se despliega en la conciencia del lector. El tono y la intertextualidad son evidencia de la condición dialógica de la poesía.

En *Las Personas del Verbo* es imprescindible la eficacia expresiva del tono, pues éste sólo significa en el momento que hay alguien afectado por él, el apego o el desapego con la voz lírica, es decir, el tipo de respuesta del interlocutor, es una de sus consecuencias, por tal motivo hemos visto que el tono es el arte de la revelación. Es importante reiterar que en nuestro recorrido analítico observamos que la relación dialógica se da a través del efecto, es decir, del tono, que no está desvinculado del significado. Este diálogo se profundiza si el lector cuenta con los elementos suficientes para identificar el impresionante cúmulo de referencias latentes en la poética del catalán.

Este reconocimiento es fundamental porque percibimos que la intertextualidad es, entre otras cosas, un vehículo estratégico para adquirir un punto de vista extraordinario. A través de este recurso se manipulan hechos existentes, sin embargo, el significado obtenido a través de dicha manipulación no preexiste, se puede imitar un estilo o un género, o un tono, pero el resultado final no. El poeta recurre a la tradición literaria con el fin de encontrar, dar forma y concreción a su propio significado. Para la generación del medio siglo, la intertextualidad implica la renovación del lenguaje, es la indagación de nuevas expresiones a partir de lo ya dicho, es la búsqueda de la continuidad del diálogo entre literatura y vida. En la poesía moderna, la intertextualidad es un rasgo que le caracteriza, pues indirectamente se asume que nadie posee la totalidad de su propio significado, se valora en contraste o comparación de lo que ya ha sido dicho. Sólo en función de este principio es que la voz define su propia gestualidad verbal, su tono individual, pues nuestro personal discurso siempre está, consciente o inconscientemente, motivado por manifestaciones discursivas ajenas.

Lo hasta aquí expuesto nos sirvió para confirmar nuestra premisa inicial: ver la intertextualidad como el principal recurso en la configuración del tono. Sin embargo, aunque esto es absolutamente cierto en el caso específico de la poética de Jaime Gil de Biedma, lo que no significa que sea una cuestión aislada en otros poetas, observamos que el tono

característico en *Las Personas del Verbo* es el tono irónico, que a su vez demanda la presencia de otros tonos, en una marcada relación antitética.

El valor semántico de esta dependencia entre intertextualidad y tono irónico fue el argumento desarrollado en la parte conclusiva de nuestra investigación. Nuestro punto de partida para el planteamiento de dicha hipótesis fue considerar que la alteración enfática es la principal generadora de la ironía, que la contradicción es intencionalmente significativa, y que la intertextualidad es una estrategia eficiente para crear situaciones ambivalentes, aspecto esencial en el matiz irónico. Partimos del hecho de que el tono tiene implicaciones en la modulación de las palabras, pues afecta su significado e influye el modo de recepción, además, revela perspectivas e impresiones, y la variación antitética es la responsable de la modulación, ya que sin contraste no hay efecto, y el discurso sería plano y no ofrecería mayor interés, y nos interesa justamente porque sólo se accede a él a través de la interpretación, se plasma sugestivamente.

A lo largo del desarrollo de nuestra investigación, hemos observado que el tono es el resultado de la relación entre lo anímico y lo físico, es decir, entre lo emocional y sus repercusiones, que es una consecuencia de las disposiciones anímicas de quien se expresa. En la poética de Gil de Biedma esto se traduce en un tratamiento sensitivo que no está exento de la reflexión y la crítica, y el tono irónico cumple cabalmente con esta

función. En este sentido, el tono crea un vínculo entre lo subjetivo y lo objetivo, se interpreta como una respuesta sugerida, nunca literal, a las inquietudes de la conciencia, en este tenor, se emancipa la interpretación, se impone la naturaleza evocadora e inconclusa del tono y los alcances significativos de la sugestión, de la intencionalidad inherente, materializado, en gran parte, por la intenciones y matices que aporta el discurso intertextual.

En la poesía de la experiencia es necesario contar con un ámbito contextual que desencadene una experiencia emotiva, que exige el tono que le corresponde, su tono justo. Dicho entorno se consigue gracias a la técnica del correlato objetivo. A través de éste, las palabras se vuelven iconográficas y sugestivas, la imagen multiplica las posibles formas de lectura y se convierte en parte textual. Observamos que bajo la influencia de este procedimiento poético lo visual recurre a la realidad extratextual, o si se prefiere, intertextual, con lo que se consigue una textualidad abierta.

El correlato objetivo se sirve de la intertextualidad en la configuración de la ironía, y ésta es mucho más efectiva si se ven involucradas las emociones del lector, por eso, la temática de *Las Personas del Verbo* se sesga hacia aquellos aspectos que tocan nuestras creencias, inclinaciones o ideales. La ironía no existe por sí misma, se halla en la perspectiva de quien observa, por eso el tono y la actitud son instancias indisolubles. Así mismo, notamos que en esta poética, el tono irónico, frecuentemente, está



ligado al desengaño. De hecho, en muchos de los poemas de Gil de Biedma la ironía es la visión del desengaño. La ironía disimula la gravedad en el tratamiento del tema, y nos permite ver más allá de lo aparentemente expuesto. Asumimos que la ironía parte de una idea a la que se le traspone un tono que no le corresponde, deliberadamente se impone un tono impropio que genera ciertas expectativas que terminan en el desencanto. En esto consiste el poder significativo de la inflexión de la voz, en pasar de un registro a otro, y en dicha estrategia se desencadena la sensibilidad. El contraste propio de la ironía es posiblemente el más poderoso recurso intensificador.

Por otro lado nos pareció relevante considerar las posturas críticas de Linda Hutcheon, para quien la ironía no sólo depende de la intertextualidad. De hecho, la crítica la considera una modalidad intertextual, y en concreto para Jonathan Culler, leer la ironía implica adoptar o construir una referencia. De este modo, la intertextualidad no sólo sería el recurso ideal para la configuración del tono irónico, sino que éstas mantienen una correspondencia mucho más estrecha de lo que aparentemente percibimos. En este último apartado, hemos considerado, además, que en la poesía de Jaime Gil de Biedma la intertextualidad y el tono irónico son esenciales en su conceptualización de la poesía, pues para nuestro autor, la poesía es aquello que es capaz de generar otros

significados, diferentes a los vaticinados, la sorpresa y el caer en la cuenta, son el verdadero valor del texto, del tono, de la ironía.

A lo largo de todo este recorrido, hemos observado también que en *Las Personas del Verbo* la intertextualidad es una forma de reescritura de intencionalidades, reafirma, complementa o contradice el discurso tomado en préstamo con el fin de generar un nuevo sentido, y que, tocado por la ironía, se consiguen matices sorprendentes. El intertexto ofrece posibilidades interpretativas, insinúa, mientras que la ironía tiende a desviar la prometida trayectoria significativa. Para que este mecanismo rinda sus mejores frutos, es necesario que el lector descubra correspondencias textuales significativas, de esta forma el tono irónico tendrá sentido, es parte del diálogo y la complicidad que toda ironía exige. Jaime Gil de Biedma sabe que la verdadera experiencia de leer y de escribir es parte de placer del artificio verbal, de no decir sino en parte, del regocijo del juego de la revelación de los silencios.



## BIBLIOGRAFÍA

### DEL AUTOR

Gil de Biedma, Jaime. "Poesía y comunicación". *Cuadernos Hispano-americanos*. Nº 67. Madrid, 1955. pp. 96-101.

"Una Antología del Arte Poética". *Ínsula*. Nº 130. Madrid, 1957. pp. 4, 9.

"Infancia y poesía". *Ínsula*. Nº 144. Madrid, 1959. p. 5.

*Diario del artista seriamente enfermo*. Lumen. Barcelona, 1974. 161pp.

"El juego de hacer versos". *Camp de l'arpa*. No. 100, Barcelona, Junio 1982. pp. 56-57.

"La imitación como mediación, o de mi edad media". *Vuelta*. No. 110, México, enero 1986. pp. 19-25.

*Retrato del artista en 1956*. RBA. Barcelona. 1993. 207 pp.

*El pie de la letra*. Ensayos completos. Crítica, Barcelona. 1994. 395 pp.

*Las personas del verbo*. 9ª ed. Seix Barral, Barcelona. 1997, 179 pp.

*La voz de Jaime Gil de Biedma. Poesía en la Residencia*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 2001. 61 pp.

Pról. y trad. de *T. S. Eliot: Función de la poesía y función de la crítica*. Seix Barral. Barcelona, 1968. 165pp.

Pról. a *Luis Cernuda: Ocnos seguido de variaciones sobre tema mexicano*. Taurus. Madrid, 1979.

Pról. a *José de Espronceda: El diablo mundo. El estudiante de Salamanca*. Alianza. Madrid, 1980. 320pp.

Pról. a *T. S. Eliot: Quatre quartets*. Huopesa. Els llibres de llibres de glaucos. Barcelona, 1984. 79pp.

## ENTREVISTAS A JAIME GIL DE BIEDMA

Pérez Escohotado, Javier. Ed. y pról. *Jaime Gil de Biedma. Conversaciones*. El Aleph. Barcelona. 2002. 272pp.

(Compilación de entrevistas hechas a Gil de Biedma entre 1972 y 1990)

Rovira, Pere. "De tradiciones, sextinas, silencios y mudanzas". *Barcarola*. nº 21. Albacete, julio 1986. pp. 143-155.

## EPISTOLARIO DE JAIME GIL DE BIEDMA

Gil de Biedma, Jaime – Carlos Barral. "Cartas de un joven poeta a otro" (Correspondencia inédita). *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El Juego de hacer versos*. nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 31- 57.

"Carta a Juan Ferraté sobre amor y poesía". *El País. Cultura*. Madrid, 10 de enero 1990.

Doce cartas a Carlos Barral y unas notas sobre poesía". *Revista de Occidente*. Nº 110-111, Madrid, julio-agosto 1990. pp. 289-290.

Ferrater, Gabriel. "Correspondencia amb Jaime Gil de Biedma". *Papers, cartes, paraules*. Quaderns Crema. Barcelona, 1986. pp. 335-378.

Ferrater, Juan. *Jaime Gil de Biedma: cartas y artículos*. Quaderns Crema. Barcelona, 1994. 224pp.

## **SOBRE JAIME GIL DE BIEDMA**

- Abad Nebot, Francisco. "Lengua y estilo de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>*. vol. I. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 111-120.
- Aguirre, Jesús. "La destrucción de Jaime Gil de Biedma". *El País. Cultura*. Madrid, 13 de enero 1990.
- Alegre, Celina. "Los renglones contados. Notas sobre la métrica de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>*. vol. I, Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 121-129.
- Alfaya, Javier. Pról. *Jaime Gil de Biedma: Antología poética*. Selección de Shirley Mangini González. Alianza. Madrid, 1981. pp. 7-24.
- Alonso, Dámaso. y Francisco Rico. "Prolegómenos a un poema de Jaime Gil de Biedma" *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos*. nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 86-89.
- Álvarez, José María. "Sobre Jaime Gil de Biedma". *Barcarola*, nº 33, Diputación provincial de Albacete, mayo 1990. p.155.
- Álvarez Sanagustín, Alberto. "Metalenguaje y poesía. A propósito de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>*. vol. I, Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 131-136.
- Angosto, Julio. "¿Menosprecio de aldea, alabanza de corte? Aportaciones para una imagen de la vida urbana y rural en la obra de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>*. vol. I, Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 137-144.
- Aparicio Maydeu, Javier. "El verbo hecho tango o de la literatura como juego en Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>*. vol. I, Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 145-148.
- Arcaz Pozo, J. L. "Rasgos catulianos en la poesía de Jaime Gil de Biedma". *Actes de L'XI simposi de la secció catalana de la SEEC*. Andorra, 20-23 d'octubre de 1993. pp. 137-141.

Arias, Consuelo. "(Un)veiling Desire: configurations of eros in the poetry of Jaime Gil de Biedma". *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. Vol. 18. Issues 1-2. 1993.

Armisen, Antonio. "Lectores implícitos y explícitos, Compañeros de viaje y Ángeles caídos. Notas sobre el caso de Jaime Gil de Biedma y la Poesía de los 50" *Interletras*. Revista de literatura en lengua española  
Texto electrónico: (<http://fyl.unizar.es/gcorona/articu51.htm>)

"Sobre [Nietzsche y Jung...] <<Barcelona ja no és bona>> y la estructura inicial de *Moralidades*". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>*. vol. I, Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 149-175.

*Jugar y leer. El verbo hecho tango de Jaime Gil de Biedma*  
Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999. 222 pp.

Asiain, Aurelio. "Gil de Biedma entre otros". *Vuelta*. nº 160, México, marzo 1990. pp. 23-25.

Aullón de Haro, Pedro. "La estructura tópica de la obra poética de Jaime Gil de Biedma". *Dicenda Cuadernos de filología hispánica*. Nº 2. UCM, Madrid, 1983. pp.11-41.

*La obra poética de Gil de Biedma: Las ideaciones de la tópica y del sujeto*. Verbum. Madrid, 1991. 113 pp.

Badosa, Enrique. "Sigamos hablando de Júpiter". *Ínsula*. Nº 523-524. Madrid, Julio-agosto 1990. pp. 15, 17.

Ballart, Pere. "La ironía o el conjuro de la ingenuidad: <<Moralidades>>, de Jaime Gil de Biedma". *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Quaderns crema, Barcelona, 1994. pp. 507-533.

Barón Palma, Emilio. "Cernuda, Gil de Biedma y la poesía irónica moderna". *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos*. nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 130-137.

"Gil de Biedma". *T. S. Eliot en España*. Universidad de Almería, 1996. pp. 75-92.

Barril, Joan. "La vida a golpes de machete". *El País. Cultura*. Madrid, 9 de enero 1990. p. 28.

Bataner, Ma. Paz. "Poética del informe empresarial". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>*. vol. I, Diputación general de Aragón.. Zaragoza, 1996. pp. 189-202.

Beltrán Almería, Luis. "El misterio trinitario de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>*. vol. I, Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 203-208.

Benítez Reyes, Felipe. "Sobre Jaime Gil de Biedma". *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos*. Nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 126-128.

Benson, Douglas. "La oralidad y el contexto cultural en la poesía de Jaime Gil de Biedma". *Anales de la literatura española*. nº 6. Universidad de Alicante, 1988. pp. 45-67.

Blasco, Javier. "Cuando Narciso rompe el espejo: Diario del artista seriamente enfermo". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y Generación poética>>*. vol. I, Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 15-37.

Blesa, Túa. "De vita beata y otras vidas". *Ínsula* 547-548. Madrid, julio-agosto 1992. pp. 9-10.

"Canción para Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>*. vol. I, Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 209-217.

Bobes Naves, Ma. del Carmen. "Las personas del verso de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>*. vol. I, Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 39-56.

Bonet, Laureano. "LAYE y la cultura del medio siglo: Las primeras armas poéticas". *Ínsula*. Nº 523-524. Madrid, julio-agosto 1990. pp. 3-5.

*El jardín quebrado. La Escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*. Nexos. Barcelona, 1994. 364pp.

Bousoño, Carlos. "Cantar como se habla". *El País. Libros*. Nº 222, Madrid, 14 de enero 1990. p. 3.

"La poesía es comunicación". *Ínsula*. Nº 523-524. Madrid, Julio-agosto 1990. pp. 13-14.

Cabanilles, Antonia. "Hacia una lectura de *Las Personas del Verbo*. (<<París, postal del cielo>>)". *Investigaciones Semióticas I. <<Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica>>*. Madrid, 1986. pp. 93-105.

*La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Universitat de Valencia, Valencia, 1989. 159pp.



- Calabró, Giovanna. "Quien por placer no lea, que no me lea (sobre poesía y crítica en Jaime Gil de Biedma). *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>*. vol. I, Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 219-227.
- Calzado, Borja. "Gil de Biedma: el sonido de la sirena llega como un paño de gamuza contra el cristal". *La vanguardia. Cultura*. Barcelona, 11 de diciembre 1984. p. 40.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. "Las personas del verso: un aspecto de la ironía en Poemas póstumos de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>*. vol. I, Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 229-235.
- Cañas, Dionisio. Pról. *Jaime Gil de Biedma: Volver*. Cátedra, Madrid, 1990. pp. 11-40.
- "Ciudad y memoria de los días que no vuelven". *Barcarola*. Nº. 33. Albacete, mayo 1990. pp. 161-164.
- "Gil de Biedma y su paseo solitario entre las ruinas". *Revista de Occidente*. Nº 110-111, Madrid, julio-agosto 1990. pp. 101-110.
- "Moral y máscara del canto". *El País. La cultura*. Madrid, 12 de enero 1990. p. 28.
- "La poesía de la ciudad en Jaime Gil de Biedma". *Ínsula*. Nº 523-524, Madrid, julio-agosto 1990. pp. 47-48.
- Carnero, Guillermo. "Jaime Gil de Biedma o la superación del realismo". *Ínsula*. Nº. 351. Madrid, febrero 1976. pp. 1,3.
- "La poética de un poeta". *El País. Libros*. Madrid, 15 de febrero 1981. p. 5
- Castaño, Ana. "Jaime Gil de Biedma: una poesía de la realidad". *Anuario de Letras*. Vol. XXXIII. México, 1995. pp. 245-254.
- Castro – Villicañas Pérez, Ma. del Val. "La religiosidad en Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>*. vol. I, Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 237-245.
- Chico Rico, Francisco. "Aproximación a las ideas teórico-literarias y crítico-literarias de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>*. vol. I, Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 247-255.

- Cobos, José María. "Gil de Biedma y Alex Susana: poesía y traducción". *La Vanguardia. Cultura*. Barcelona, 24 de julio 1984. p. 32.
- Corona Marzol, Gonzalo. *Aspectos del taller poético de Jaime Gil de Biedma* Júcar. Barcelona, 1991. 141pp.
- "Langbaum y la actualización del pasado como recurso en la poesía de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 257-267.
- Cotner Cerdó, Luisa. "La <<heroicidad canalla>> en la poesía de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 269-272.
- Cruz, Juan. "Lectura urgente después del disparo". *El País. Cultura*. Madrid, 9 de enero 1990. p. 28.
- "La generación salvada". *El País. Cultura*. Madrid, 10 de julio 1990.
- Cruz, Sabina de la. "Los poetas del grupo catalán y Blas de Otero". *Ínsula*. Nº 523-524, Madrid, julio-agosto 1990. pp. 17-19.
- Cuenca, Dolors. "El poeta es un fingidor o el sujeto poético en la poesía de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 279-286.
- Cuevas León, Leticia. *Tono y actitud en la poesía de Jaime Gil de Biedma*. FFyL. UNAM. México, 2004. (Tesis de maestría)
- Dalmau, Miguel. *Jaime Gil de Biedma. Retrato de un poeta*. Circe. Barcelona, 2004. 510 pp.
- Debicki, Andrew. P. "Jaime Gil de Biedma. El tema de la ilusión". *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1975*. Tr. Alberto Cardín. Júcar. Barcelona, 1987. pp. 199-223.
- Díaz de Castro, Francisco. "Lectura y escritura en Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 57-77.
- Díaz, Epicteto. "Una aproximación al Retrato de artista en 1956 de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 287-292.

- Dirscherl, Klaus. "Poesía bajo franco: Jaime Gil de Biedma entre compromiso y juego intertextual". *Centro Virtual Cervantes. Actas X*, 1989. pp.1721-1729.  
[http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih\\_10\\_2\\_085.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_2_085.pdf)
- Dueñas Lorente, José Domingo. "Sobre la <<propensión al mito>>en Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 293-309.
- Duprey, Jennifer. "La biografía imaginada en Las personas del verbo" de Jaime Gil de Biedma". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Nº 19. UCM, Madrid. Octubre 2001- febrero 2002. Texto electrónico.  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/gilbiedm.html>)
- Egea, Juan F. *La poesía del nosotros: Jaime Gil de Biedma y la secuencia lírica moderna*. Visor. Madrid, 2004. 162 pp.
- Ferraté, Juan. "Dos poetas en su mundo". *Dinámica de la poesía*. 2ª. ed. Seix Barral. Barcelona. 1982. pp. 359-378.
- "A favor de Jaime Gil de Biedma". *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos*. nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 61-66.
- Ferreras Valentí, Francisco. "LAYE, desde dentro: una experiencia". *Ínsula*. Nº 523-524. Madrid, Julio-agosto 1990. pp. 5-6.
- G. Maestro, Jesús. "Morfología de la expresión dialógica en el discurso lírico de G. Carnero y J. Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 311-336.
- Gagliardi, Tiffany D. "Poemas póstumos por Jaime Gil de Biedma: un retrato de su último recuerdo". *Espéculo*. Nº 25. UCM.  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/gbiedma.html>)
- García Berrio, Antonio. "¿Qué callaba Gil de Biedma". *Revista de Occidente*. Nº 110-111, Madrid, julio-agosto 1990. pp. 115-130.
- García, Carlos Javier. "La escritura leída de Gil de Biedma: Retrato del artista en 1956". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 337-343.
- García Hortelano, Juan. "Dos amigos". *Revista de Occidente* 110-111. Madrid, julio-agosto 1990. pp. 5-10.

García Martín, José Luis. "Jaime Gil de Biedma". *La segunda generación poética de posguerra*. Badajoz, 1986. pp. 108-110, 210-214, 269-281.

"Quien no me lea por placer, que no me lea". *Los Cuadernos del Norte*. Nº 5. Oviedo, enero-febrero 1981. p.73.

García Montero, Luis. "El juego de leer versos". *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos*. nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 113-120.

García Ortega, Adolfo. "A colación de dos maestros diferentes". *El País. Libros*. Madrid, 15 de septiembre 1985. p. 2.

García Ramos, Juan Manuel. "Jaime Gil de Biedma: Su tributo social". *Camp de l'Arpa*. Nº 35-36, Barcelona, 1976. pp. 33-36.

Giménez Frontin, José Luis. "Entre 'sociales' y 'novísimos': El legado poético de Jaime Gil de Biedma". *Quimera*. Nº 32, Barcelona, 1982. pp. 52-63.

"Gil de Biedma y la Generación Novísima". *Ínsula*. Nº 523-524. Madrid, julio-agosto 1990. pp. 57-58.

Gimferrer, Pedro. "La poesía de Jaime Gil de Biedma". *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nº 202. Madrid, octubre de 1966. pp. 240-245.

"Dos o tres cosas que yo sé de Jaime Gil de Biedma". *El país. Libros*. Madrid, 4 de agosto 1985. p. 8.

González, Angel y Shirley Mangini. "Tono y poesía: A propósito de Jaime Gil de Biedma". *Proemio*. Vol.1. Planeta. Barcelona, abril 1975. pp. 119-133.

González Ángel. "Jaime Gil de Biedma: breve evocación de una larga amistad". *Revista de Occidente*. Nº. 110-111. Madrid, julio-agosto 1990. pp. 17-20.

González, José Ramón. "La prosa crítica de Jaime Gil de Biedma. Estrategias de supervivencia". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 345-350.

González Muela, Joaquín. "Imágenes de Gil de Biedma". *La nueva poesía española*. Ed. Alacalá. Madrid, 1973. pp. 81-103.

Goytisoló, Juan. "Notas sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma" en *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos*. nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 75-83.

- Grande Rosales, Ma. Ángeles. "Impronta del modernismo angloamericano en la actividad crítico-poética de Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 351-362.
- Gruia, Ioana. "La reivindicación del <<ahora>> y el brillo en la poesía de José Ángel Valente y Jaime Gil de Biedma". *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nº 691, Madrid, enero 2008. pp. 51-63.
- Guinda, Ángel. "Después de la poesía de Jaime Gil de Biedma: su experiencia en la mía". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 363-365.
- Gutiérrez, Enrique. "Voz, travesía y huída. La experiencia de sí mismo en la poesía de Jaime Gil de Biedma y Manuel Vázquez Montalbán". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 367-377.
- Irles, Gerardo. "En compañía" en *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos*. Nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 107-110.
- "Jaime Gil de Biedma: el último tango de los sesenta". *Los Cuadernos del Norte*. Nº 38. Oviedo, octubre 1986. pp. 93-94.
- Izquierdo, José Ma. *La poética del tiempo de Jaime Gil de Biedma en la narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. Texto electrónico. (<http://www.digbib.uio.no/roman/Art/Rf3-96-1/izquierdo.pdf>)
- Jiménez, José Olivio. "Borrar, borrarse: la escritura poética de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 79-90.
- "Una versión realista de la irrealidad: Sobre Gil de Biedma y su libro *Moralidades (1966)*". *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*. Rialp. Madrid, 1998. pp. 110-124.
- Jiménez Millán, Antonio. "La ciudad en el tiempo (Notas sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma)". *Litoral: Jaime Gil de Biedma El juego de hacer versos*. Nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 102-105.
- Julià, Jordi. *La mirada de París*. SXXI. México, 2004. 204 pp.
- Laguna Mariscal, Gabriel. *Jaime Gil de Biedma y la tradición clásica: evocación y apropiación*. O Limaco Edicions, 2003. 33 pp.

- Lanz, Juan José. "Por los caminos de la irrealidad. Notas sobre irrealismo e Irracionalidad en la poesía de Jaime Gil de Biedma". *Ínsula*. Nº523-524. Madrid, julio-agosto 1990. pp. 48-52.
- Larios, Jordi. "Contra Jaime Gil de Biedma y el fatigado tema del doble". *La poesía española del siglo XX y la tradición literaria*. The University of Birmingham. London, 2003. pp. 94-110.
- López de Abiada, José Manuel. Luis Martínez de Migo. Javier Pérez Escohotado. *Poemas memorables. Antología consultada y comentada (1939-1999)*. Castalia. Madrid, 1999. pp. 113-162
- Malpartida, Juan. "Poéticas contemporáneas". *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nº 467. Madrid, 1989. pp. 111-116.
- "Las personas del verbo". *Cuadernos hispanoamericanos*. Nº. 490, Madrid, abril 1991. pp. 73-81.
- Mangini González, Shirley. "El tiempo y el personaje poético en la obra de Jaime Gil de Biedma". *Camp de l'Arpa*. Nº 35-36. Barcelona, agosto-septiembre 1976. pp. 25-31.
- Jaime Gil de Biedma*. Júcar. Barcelona, 1980. 225 pp.
- Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*. Antrothopos. Barcelona, 1987. 280 pp.
- Maqueda Cuenca, Eugenio. "Jaime Gil de Biedma a la luz de Robert Langbaum". *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*. Universidad de Jaén, 2001. pp. 65-97.
- La obra de J. Gil de Biedma a la luz de T. S. Eliot y el pensamiento literario anglosajón*. Universidad de Jaén, 2003. 306 pp.
- Marco, Joaquim. "Una poesía descriptiva y moral: Jaime Gil de Biedma". *Ejercicios literarios*. Táber. Barcelona, 1969. pp. 405-411.
- Marsé, Juan. "Evocación del sótano negro". *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos*. Nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 68-70.
- Martínez Arnaldos, Manuel y Ma. Teresa Caro Valverde. "Al pie de la letra de otros (El signo de Luis Cernuda traducido por Jaime Gil de Biedma)". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 379-388.

- Marz Schmidt, Gesine. *Jaime Gil de Biedma entre compromiso social y experiencia personal: un estudio literario-psicológico*. FFyL. UNAM. México, 1999. (Tesis de maestría)
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio: "El don de la elegía". *Camp de l'Arpa*. Nº35-36, Barcelona, agosto-septiembre 1976. pp. 12-24.
- "La <<Escuela de Barcelona>>: La poesía como complicidad y confidencia". *Ínsula*. Nº 523-524. Madrid, julio-agosto 1990. pp. 19-21.
- Mayhew, Jonathan. "¿Poesía de la experiencia o poesía del conocimiento?". *La alegría de los naufragios. Revista de poesía*. Nº 5 y 6. Madrid, 2001. pp.153-160.
- Minués Gállego, Andrés y José Luis Ángeles Blasco. "Las actitudes líricas: el otro y yo, Jaime Gil de Biedma)". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 389-397.
- Molina Foix, Vicente. "La voz dormida". *El País. Libros*. Madrid, 14 de enero 1990.
- Molitoris, Joan I. "Diferencias críticas: el continuo crítico-lírico en Ángel González, Claudio Rodríguez y Jaime Gil de Biedma". Columbia University. Texto electrónico.  
(<http://tel.fll.perdue.edu/RLA-archive/1989/SpanishAJT-html/Molitoris-FF.htm>)
- Mora, Rosa. "La vida atormentada de Gil de Biedma". *El País. Cultura*. Madrid, 7 de noviembre 2004.
- Moreno Hernández, Carlos. "Jaime Gil de Biedma y la polémica sobre el Romanticismo español". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 399-408.
- Moret, Xavier. "Retrato de Gil de Biedma en 1956". *El País. La cultura*. Madrid, 30 de diciembre 1990. p. 21.
- Moura, Beatriz de. "Charla Barral, Gil de Biedma, Juan Marsé". *Camp de l'Arpa*. nº 37-38. Barcelona, octubre-noviembre 1976. pp. 6-12.
- Naharro Calderón, José Ma. "Ecos cernudianos en la poesía de Gil de Biedma". *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nº 428, Madrid, febrero 1986. pp. 157-162.

- Notan, James. "El juego de traducir versos: la poesía de Gil de Biedma a través del espejo del inglés". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1, Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 409-412.
- Olmos Gil, Miguel Ángel. "Un procedimiento retórico y la experiencia literaria en la poesía de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1, Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 419-425.
- Payeras Grau, María. "Literatura, sociedad anónima". *Ínsula*. Nº 523-524. Madrid, Julio-agosto 1990. pp. 8-13.
- "La noche en Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1, Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 427-438.
- Pérez Leal, Agustín. "Lo normal es leer. Posibles razones para escribir en la obra de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1, Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 439-443.
- Persin, Margaret H. « Self as other in Jaime Gil de Biedmas's *Poemas Póstumos* ». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. Vol. 12, Issue 3. 1987. pp. 273-290.
- Pont Bonsfills, Anna Ma. "Una aproximación al tema carcelario a partir de <<El castillo de la luna>> de Gil de Biedma". *Actas del Congreso <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1 Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 445-450.
- Pozuelo Yvancos, José Ma. "Poética explícita y poética implícita en Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1, Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 91-108.
- Provencio, Pedro. "El grupo poético de los años 50". *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nº 503. Madrid, mayo 1992. pp. 121-130.
- Puig, Josep. "La ciudad en *Moralidades* de Jaime Gil de Biedma". Texto electrónico.  
(<http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/argos/18abril-junio01/18epuig.html>)
- Pulido Tirado, Genara. (Ed.) *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*. Universidad de Jaén, 2001. 183 pp.
- Quance, Roberta. "Writing posthumously: Jaime Gil de Biedma". *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Vol. 12. Issue 3, 1987. pp. 291-309.



- Quintana, Emilio. "Influencia de Jaime Gil de Biedma en la joven poesía española". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 451-458.
- Reisz, Susana. "Narciso disfrazado de sí mismo o una poética de la ecomanía". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1, Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 459-475.
- Reyzábal, Ma. Victoria. "Jaime Gil de Biedma: las otredades del yo Poético" *Barcarola*. Revista de creación literaria. N° 33, Albacete, mayo 1990. pp. 171-176.
- Riera, Carme. "El río común de Juan Marse y Jaime Gil de Biedma". *Quimera*. N° 41. Barcelona, 1984. pp. 56-61.
- "Amistad a lo largo". *Quimera*. N° 74. Barcelona, 1988. pp.48-55.
- La escuela de Barcelona*. Anagrama. Barcelona, 1988. 359p.
- "Inventor de sí mismo". *El País. La cultura*. Madrid, 9 de enero 1990. p. 27.
- "Escribir fue un engaño". *El País. Libros*. Madrid, 14 de enero 1990. pp. 1-2.
- "Imágenes barcelonesas en dos poetas metropolitanos. (Homenaje a Carlos Barral y a Jaime Gil de Biedma)". *Revista de Occidente*. N° 110-111. Madrid, julio-agosto 1990. pp.57-72.
- "El núcleo poético de la <<Escuela de Barcelona>>: Vocación de modernidad". *Ínsula*. N° 523-524. Madrid, Julio-agosto 1990. pp. 7-8.
- Rodríguez Padrón, Jorge. "Jaime Gil de Biedma desde sus <<Poemas Póstumos>>" *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 237. Madrid, septiembre 1969. pp. 788-795.
- Romano, Marcela. "Los amores clásicos y modernos de Jaime Gil de Biedma". *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*. Universidad Nacional del Mar de Plata. Mar de Plata, 2009.
- Romero Tobar, Leonardo. "Gil de Biedma, Baudelaire: correspondances". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1, Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 477-488.
- Romo Feito, Fernando. "Jaime Gil de Biedma y la poética". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 489-498.

Roser i Puig, Montserrat. "El diálogo con la tradición en la poesía de Jaime Gil de Biedma". *La poesía española del siglo XX y la tradición literaria*. The University of Birmingham. London, 2003. pp. 111-124.

Rovira, Pere. "La voz ensimismada de *Poemas póstumos*" *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos*. nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 121-124.

*La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Edicions del mall. Barcelona, 1986. 328pp.

"Un whisky en el jardín". *Barcarola. Revista de creación literaria*. Nº 33, Albacete, mayo 1990. pp. 167-169.

"Las relaciones generosas. Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral". *Ínsula*. nº 523-524. Madrid, julio-agosto 1990. pp. 45-47.

*El sentido figurado. 34 poemas de Jaime Gil de Biedma*. Universitat de Lleida. 1999. 158pp.

Rubio Jiménez, Jesús. "Jaime Gil de Biedma y Lord Byron: un careo entre dos poetas románticos". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1, Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 499-508.

Ruiz Granada, Emilio. "Reflexiones sobre el <<yo>> poético". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1, Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 509-516.

Repérez, Ángel. "Indicios de inmortalidad en la niñez. (Wordsworth en Gil de Biedma)". *Ínsula*. Nº 523-524. Madrid, julio-agosto 1990. pp. 55-57.

Romano, Marcela. "Los amores clásicos y modernos de Jaime Gil de Biedma". *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*. Universidad Nacional del Mar de Plata. Mar de Plata, 2009.

Sabadell, Juana. "El sujeto y sus dobles: objetivaciones y configuración literaria en *Las personas del verbo*". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1, Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 517-523.

*Fragmentos de sentido. La identidad Transgresora de Jaime Gil de Biedma*. PPU. Barcelona, 1997. 191pp.

Salvador, Álvaro. "Para leer a Gil de Biedma" en *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos*. nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 150-155.

Sanger, Richard. "La codificación del sueño: El héroe en la poesía de Jaime Gil de Biedma" en *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos*. nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 92-98.

"Una guirnalda incompleta para Jaime Gil de Biedma". *Ínsula*. Nº 523-524. Madrid, julio-agosto 1990. pp. 52-53.

Segovia, Tomás. "Retórica y sociedad: cuatro poetas españoles". *Ensayos I. Actitudes/ Contracorrientes*. UAM. México, 1988. pp. 477-497.

Soria Olmedo, Andrés. "Gil de Biedma, lector" en *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos*. nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 99-101.

Susana, Alex. "Inter pocula (Diálogos informales con Jaime Gil de Biedma)" en *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos*. Nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 159-167.

Teruel Benavente, José. *La joven poesía española del medio siglo*. Universidad Complutense de Madrid, 1990. 303 pp. (Tesis doctoral)

"Del producto acabado, o sea yo: Retórica de la experiencia en *Las personas del verbo*". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su generación poética>>*. Vol.1. Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 525-533.

Thanoon, Akram J. "El monólogo dramático en la obra poética de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su generación poética>>*. Vol.1. Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 535-543.

Torres Fierro, Danubio. "A favor de Jaime Gil de Biedma". *Claves*. Nº 35. Madrid, septiembre 1993. pp. 65-73.

Valcárcel, Eva. "El verbo hecho carne de tango. Valente y Gil de Biedma: poesía y cuerpo como instrumento para el conocimiento". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su generación poética>>*. Vol.1. Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 545-553.

Valender, James. "Gil de Biedma y la poesía de la experiencia" en *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos*. Nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 139-148.

"Gil de Biedma y *El pie de la letra*". *Ínsula*. Nº 523-524. Madrid, julio-agosto 1990. pp. 58-59.

Varias García, Juan. "El cronotopo en la poesía de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su generación poética>>*. Vol.1. Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 555-562.

Vázquez Montalbán, M. "Jóvenes príncipes". *El País. Cultura*. Madrid, 9 de enero 1990. p. 27.

Villena, Luis Antonio de. "La poesía de Jaime Gil de Biedma". *El País. Libros*. Madrid, 5 de octubre 1980. p.1.

"Breve memoria de Jaime Gil de Biedma". *Barcarola*. nº 33. Albacete, mayo 1990. pp. 157-159.

Walsh, Andrew Samuel. *Jaime Gil de Biedma y la tradición angloamericana*. Universidad de Granada. Granada, 2004. 274 pp.

## **ANTOLOGÍAS DE POESÍA ESPAÑOLA**

Batlló, José. *Antología de la nueva poesía española*. Lumen. Barcelona, 1977. 376 pp.

Bousoño, Carlos. *Antología poética 1945-1973*. Plaza & Janés. Barcelona, 1976. 394 pp.

Cano, José Luis. *Antología de la lírica española actual*. Biblioteca Anaya. Salamanca, 1968. 118 pp.

*Lírica española de hoy*. Cátedra. Madrid, 1975. 222 pp.

Castellet, José María. *Veinte años de poesía española: 1939-1959*. Seix-Barral. Barcelona, 1960. 420 pp.

Ferran i Camps, Jaume. *Antología parcial*. Plaza & Janés. Barcelona, 1976. 255 pp.

García Hortelano, Juan. *El grupo poético de los años 50*. Taurus. Madrid, 1978. 271 pp.

González Martín, Jerónimo P. *Poesía hispánica, 1939-1969*. Saturno. Barcelona, 1970. 378 pp.

Jiménez, José Olivio. *Diez años de poesía española 1960-1970*. Ínsula. Madrid, 1972. 444 pp.

López de Abiada, José Manuel. Luis Martínez de Migo. Javier Pérez Escohotado. *Poemas memorables. Antología consultada y comentada (1939-1999)*. Castalia. Madrid, 1999. pp. 113-162

Luis, Leopoldo de. *Poesía social: poesía española contemporánea 1939-1964*. Alfaguara. Madrid, 1965. 434 pp.

*Poesía social española contemporánea: antología (1939-1968)*. Júcar. Madrid, 1982. 454 pp.

## INTERTEXTUALIDAD

Adrián Huici, Norman. "Jorge Luis Borges, teoría y práctica de la intertextualidad". *Investigaciones Semióticas IV, vol. II. Describir, inventar, transcribir el mundo. <<Actas del IV Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica>>*. Madrid, 1992. pp. 663-678.

Alvarez Sanagustín, Alberto. "Intertextualidad y literatura". *Investigaciones Semióticas I. <<Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica>>*. Madrid, 1986. pp. 43-52.

Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Tr. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazarra. Taurus. Madrid, 1989. 519 pp.

*Estética de la creación verbal*. Tr. Tatiana Bubnova. S XXI. México, 1992. 396 pp.

*Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores: y otros escritos*. Trad. Tatiana Bubnova. Anthropos. Barcelona, 1997. 249 pp.

*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El Contexto de Francois Rabelais*. Tr. Julio Forcat y César Conroy. Alianza. Madrid, 1998. 431 pp.

*Problemas de la poética de Dostoievski*. 2ª ed. Tr. Tatiana Bubnova. FCE. Madrid, 2004. 399 pp.

Bellido Navarro, Pilar. "Transtextualidad en la poesía de Blas de Otero". *Investigaciones Semióticas IV, Vol. II. Describir, inventar, transcribir el mundo. <<Actas del IV Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica>>*. Madrid, 1992. pp. 563-571.

Beristáin, Helena. *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. UNAM. México, 1996. 69 pp.

- Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Trad. Francisco Rivera. Monte Avila. Caracas, 1991. 185 pp.
- Bubnova, Tatiana. "En defensa del autoritarismo en la poesía". *Acta poética*. Nº 18/19. UNAM. México. 1997-1998. pp. 381-415.
- Cabanilles, Antonia. "Bajtín/ Medvedev/ Volosinov: El espacio de la Metalingüística". *Investigaciones Semióticas IV*, vol. I. *Describir, Inventar, transcribir el mundo*. <<Actas del IV Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica>>. Madrid, 1992. pp. 45-52.
- Culler, Jonathan. *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Trad. Carlos Manzano. Anagrama. Barcelona, 1978. 379 pp.
- "Literatura comparada y teoría de la literatura", en Dolores Romero L. (comp.) *Orientaciones en literatura comparada*. Arco/Libros. Madrid, 1998. pp. 105-124.
- Dadson, Trevor J. y Derek W. Flitter, ed. *Ludismo e intertextualidad en la lírica española moderna*. The University of Birmingham. London, 1998. 172 pp.
- La poesía española del siglo XX y la tradición literaria*. The University of Birmingham. London, 2003. 184 pp.
- Dolezel, Lubomír. *Historia breve de la poética*. Trad. Luis Albuquerque. Síntesis. Madrid, 1990. 268 pp.
- Escandel Vidal, Ma. Victoria. "Interrogaciones polifónicas". *Investigaciones Semióticas III*, vol. I. *Retórica y lenguaje*. <<Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica>>. UNED. Madrid, 1990. pp. 367-375.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Tr. Aurelio Garzón. S XXI. México. 2006. 355 pp.
- Gavaldá, J. V. "El principio de alteridad y la concepción bajtiniana del discurso". *Investigaciones Semióticas IV*, vol. I. *Describir, inventar, transcribir el mundo*. <<Actas del IV Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica>>. Madrid, 1992. pp. 95-100.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Tr. Celia Fernández Prieto. Taurus. Madrid, 1989. 519 pp.
- Girón Alconchel, José Luis. "Retórica e intertextualidad en el *Cantar del Mio Cid*". *Investigaciones Semióticas III*, vol. I. *Retórica y lenguaje*. <<Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica>>. UNED. Madrid, 1990. pp. 469-476.

González, Ángel. "A propósito de la intertextualidad". ABC. 22, abril, 1994. p. 3.

Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Crítica. Barcelona, 1985. 517 pp.

Gutiérrez Estupiñán, Raquel. "Intertextualidad: Teoría. Desarrollos. Funcionamiento". *Signa*. Nº 3. UNED. Madrid, 1994. pp. 139-156.

Jiménez, José Olivio. Carlos Javier Morales. *Antonio Machado en la poesía española. La evolución interna de la poesía española: 1939-2000*. Cátedra. Madrid, 2002. 329 pp.

Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Trad. Jordi Llovet. Lumen. Barcelona, 1974. 291 pp.

*Semiótica 1*. 4ª ed. Trad. José Martín Arancibia. Fundamentos. Madrid, 2001. 271 pp.

*Semiótica 2*. 2ª ed. Trad. José Martín Arancibia. Fundamentos. Madrid, 1981. 228 pp.

Lozano, Jorge. Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. rei. México, 1993. 253 pp.

Lotman, Iuri. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Tr. Desiderio Navarro. Cátedra. Madrid, 1996. 267 pp.

*La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Tr. Desiderio Navarro. Cátedra. Madrid, 1998. 254 pp.

Luzón Marco, Ma. José. "Intertextualidad e interpretación del discurso". *Epos*. Vol. XIII. UNED. Madrid, 1997. pp. 135-149.

Martínez Fernández, José Enrique. "De la influencia literaria a la huella textual". *Exemplaria*. Vol. 1, Universidad de Huelva, 1997. pp. 179-200.

*La intertextualidad literaria*. Cátedra. Madrid, 2001. 215 pp.

Mayhew, Jonathan. "¿Poesía de la experiencia o poesía del conocimiento?". *La alegría de los naufragios. Revista de poesía*. Nº 5 y 6. Madrid, 2001. pp.153-160.

Mendoza Fillola, Antonio. *Literatura comparada e intertextualidad*. La muralla. Madrid, 1994. 207 pp.

"El intertexto del lector: un análisis desde la perspectiva de la enseñanza de la literatura". *Signa*. Nº 5, UNED. Madrid, 1996. pp. 265-288.

- Montejo Gurruchaga, Lucía. "Procedimientos intertextuales en la obra de Blas de Otero". *Epos V*, vol. XIII. UNED. Madrid, 1989. pp. 245-251.
- Montero, Juan. "Un modo de diálogo intertextual: el epígrafe literario en *Cántico*, de Jorge Guillén". *Epos*. Vol. XIII. UNED. Madrid, 1997. pp. 189-208.
- Peñuela Cañizal, Eduardo. "El extraño encanto de la intertextualidad". *Revista de la Asociación Española de Semiótica*. Nº 10, Año 2001.  
 Texto electrónico. (<http://www.cervantesvirtual.com>)
- Pérez Montaner, Jaume. "El poeta com a lector de poesía". *Caplletra*. Nº. 1. Octubre de 1986. Texto electrónico. (<http://www.cervantesvirtual.com>)
- Pérez Parejo, Ramón. *Metapoesía y crítica del lenguaje. (De la generación De los 50 a los novísimos)*. Universidad de Extremadura, 2002. 682 pp.
- "El monólogo dramático en la poesía española del XX: ficción y superación del sujeto lírico confesional del Romanticismo". *Especulo. Revista de estudios literarios*. Nº 36. UCM, Madrid. Julio-Octubre, 2007.
- Texto electrónico: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/index.html>
- Popa-Lisseanu, Doina. "La palabra extranjera como metáfora". *Investigaciones Semióticas III*, vol. II. Retórica y lenguaje. <<Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica>>. UNED. Madrid, 1990. pp. 267-274.
- Quintana Docio, Francisco. "Intertextualidad genética y lectura palimpséstica". *Castilla*. Nº 15. Universidad de Valladolid, 1990. pp. 169-182.
- "El signo intertextual ante el lector real. (Jugando con fuego)". *Investigaciones Semióticas IV*, vol. I. Describir, inventar, transcribir el mundo. <<Actas del IV Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica>>. Madrid, 1992. pp. 205-214.
- Reyes, Graciela. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Gredos. Madrid, 1984. 290 pp.
- Los procedimientos de la cita: citas encubiertas y ecos*. Arco/Libros. Madrid, 1994. 70 pp.
- Los procedimientos de la cita: estilo directo y estilo indirecto*. Arco/Libros. Madrid, 1995.
- Scarano, Laura. "Cruce intertextual y discurso polifónico en la poesía de Blas de Otero". *España contemporánea*. Nº 1, tomo VI. Madrid, 1993. pp. 7-22.



Spang, Kurt. "Acerca de los tonos en la literatura". *Revista de literatura*. N° 136. Vol. LXVIII. Julio-Diciembre, 2006. pp. 387-404.  
(<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/13>)

Steiner, George. *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Trad. Juan Gabriel López-Guix. Destino. Barcelona, 2001. 301 pp.

Zavala, Iris M. *La posmodernidad y Mijaíl Bajtín. Una poética dialógica*. Trad. Epicteto Díaz. Espasa Calpe. Madrid, 1991. 277 pp.

## GENERAL

Abella, Rafael. *Por el imperio hacia Dios: crónica de una posguerra (1939-1955)*. Planeta. Barcelona, 1978. 327 pp.

*La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*. Temas de hoy. Madrid, 1996. 367pp.

Alonso, Amado. *Materia y forma en la poesía*. 3ª. ed. Gredos, Madrid, 1969. 402 pp.

Aullón de Haro, Pedro. "Teoría del poema en prosa". N° 2622, Barcelona, 2005.  
(<http://www.revistas culturales.com/revistas/43/quimera/num/262/>)

Ayuso, José Paulino. "Milenio: miedo y religión. La expresión poética del miedo: de la angustia de la muerte al éxtasis sagrado". UCM, Madrid. Texto electrónico.  
(<http://www.ull.es/congresos/conmirel/Ayuso.htm>)

Ayuso de Vicente, María Victoria. *Diccionario de Términos Literarios*. Akal. Madrid, 1997. 407 pp.

Ballart, Pere. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Quaderns crema, Barcelona, 1994. 562 pp.

Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. Trad. José Bianco. S XXI. Buenos Aires, 1972. 82 pp.

"Literatura y meta-lenguaje". *Ensayos críticos*. Trad. Carlos Pujol. Seix-Barral. Barcelona, 1973. pp. 127-128.

*El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Tr. C. Fernández Medrano. Paidós. Barcelona, 1987. 357 pp.

S/Z. Siglo XXI. México, 1992. 221 pp.

- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Ed. bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Trad. Luis Martínez de Merlo. Cátedra. Madrid, 1991. 610 pp.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 2ª ed. Porrúa. México, 1988. 508pp.
- Análisis e interpretación del poema lírico*. UNAM. México, 1989. 180p.
- Bobes Naves, María del Carmen. *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Gredos. Madrid, 1992. 354 pp.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. V.1, 2 y 3. Emecé. Buenos Aires, 1990.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. V. 1. 5ªed. Gredos. Madrid, 1970. 483 pp.
- Brooks, Cleanth. Robert Penn Warren. *Understanding poetry*. Library of Congress cataloging in publication data. USA, 1976. 602 pp.
- Bryce Echenique, Alfredo. *Del humor quevedesco a la ironía cervantina*. Universidad de Oviedo, 2002. 58 pp.
- Cano, José Luis. *Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra*. Guadarrama. Madrid, 1974. 244 pp.
- Castellet, José María. *Literatura, ideología y política*. Anagrama. Barcelona, 1976. 171 pp.
- Cernuda, Luis. "Historial de un libro". *Poesía y literatura I y II*. Seix Barral, Barcelona, 1971. pp. 177-216.
- "Bécquer y el poema en prosa español". *Poesía y literatura I y II*. Seix Barral, Barcelona, 1971. pp. 257-266.
- Cifuentes Honrubia, José Luis. *Lengua y espacio. Introducción al problema de la deixis en español*. Universidad de Alicante. Alicante, 1989. 514 pp.
- Colom, Joan. *Fotografías de Barcelona, 1958-1964*. Lunwerg. Barcelona, 2004. 209 pp.
- Deleuze, Guilles. Félix Guattari. *Rizoma*. Pre-Textos. Valencia, 1997. 57 pp.
- Derrida, Jacques. *La diferencia*. 1968. Universidad ARCIS. Ed. electrónica. (<http://66.240.239.19/0/3/1/3128.ZIP>)

Diego, Gerardo. "Elasticidad y espiritualidad del ritmo". *Elementos formales en la lírica actual*. Universidad internacional Menéndez Pelayo. Santander, 1967. pp. 27-44.

Dorra, Raúl. *La retórica como arte de la mirada*. P y V. BUAP. México, 2002. 135 pp.

Eco, Umberto. "El mensaje estético". *La estructura ausente*. Lumen. Barcelona, 1981.

*Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. Ricardo Pochtar. Lumen. Barcelona, 1987. 330 pp.

Eliot, T. S. *Función de la poesía y función de la crítica*. Seix Barral. Barcelona, 1968. 165pp.

*Sobre poesía y poetas*. Trad. Marcelo Cohen. Icaria. Barcelona, 1992. 298 pp.

"La tradición y el talento individual". *Ensayos escogidos*. Trad. Pura López Colomé. UNAM. México, 2000. pp. 17-29.

"Reflexiones sobre el verso libre". *Ensayos escogidos*. Trad. Pura López Colomé. UNAM. México, 2000. pp. 59-69.

Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Alianza, Madrid, 1996. 1134 pp.

Fernández Sánchez, Carmen. "El concepto de Ironía: del análisis retórico al literario". *Investigaciones Semióticas III, vol. I. Retórica y lenguaje*. <<Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica>>. UNED. Madrid, 1990. pp. 403-411.

Freud, Sigmund. "Duelo y melancolía". *Obras completas. Tomo VI. (1914-1917)*. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Biblioteca Nueva. Madrid, 1972. pp. 2091-2100.

"El yo y el ello". *Tres ensayos sobre la teoría sexual y otros ensayos*. Orbis. Barcelona, 1983.

García Calvo, Agustín. *Del ritmo del lenguaje*. La Gaya Ciencia. Barcelona, 1975. 89 pp.

"Pensar a la contra". Entrevista por Arcadi Espada. *El País. Babelia*. Madrid. 26 de abril 2003. pp. 2-3.

García Gilbert. *Cervantes y la melancolía. Ensayos sobre el tono y la Actitud cervantinos*. Edicions Alfons el Nangànim. Valencia, 1997. 297 pp.

- Gilman, Stephen. "Entonación y motivación en la *Celestina*". *Estudios de literatura española y francesa. Siglos XVI y XVII*. ed. Frauke Gewecke. Ediciones Iberoamericanas, Barcelona, 1984. pp. 29-35.
- Gómez Mata, Marta y César Silió Cervera. *Oralidad y polifonía en la obra de Juan Goytisolo*. Júcar. Barcelona, 1994. 194 pp.
- Greimas, A. J. y J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Trad. Enrique Ballón y Hermis Campodónico. Gredos. Madrid, 1990. 475 pp.
- Guillén, Claudio. *Teorías de la historia literaria*. Austral. Espasa Calpe. Madrid, 1989. 316 pp.
- Gurméndez, Carlos. *La melancolía*. Pról. Javier Muguerza. Espasa Calpe. Madrid, 1994. 133 pp.
- Herrero, Ángel. *El decir numeroso. Esquemas y figuras de ritmo verbal*. Universidad de Alicante, 1995. 341 pp.
- Hierro, José. "Palabras antes de un poema". *Elementos formales en la lírica actual*. Universidad internacional Menéndez Pelayo. Santander, 1967. pp. 83-94.
- "Sobre la poesía en relación con la música y la pintura". *Guardados en la sombra*. Cátedra. Madrid, 2002. pp. 161-185.
- "La poesía ve más que el poeta". Entrevista por Miguel Ángel Muñoz. *La jornada semanal*. N° 411, México, 19 de enero de 2003.
- Hutchens, Eleanor N. "Verbal irony in *Tom Jones*". *PMLA*, Vol. 77, No. 1 (Mar., 1962), pp. 46-50
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Taurus. Madrid, 1987. 357 pp.
- Karageorgou, Christina. "Poesía y patria en *Variaciones sobre tema mexicano* de Luis Cernuda". *Acta poética*. N° 27-1. UNAM. México, 2006. pp. 171-186.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Trd. Ma. D. Mouton y V. García Yebra. 4ª ed. Gredos, Madrid, 1985. 594 pp.
- Klibansky, Raymond. Edwin Panofsky y Fritz Saxl. *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía, de la naturaleza, la religión y el arte*. Trad. Ma. Luisa Balseiro. Alianza. Madrid, 1991. 427 pp.
- Lakoff George y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Trad. Carmen González Marín. 4ª. ed. Cátedra. Madrid, 1998. 286 pp.

- Langbaum, Robert. *La poesía de la experiencia*. Ed. y trad. Julián Jiménez Heffernan. Comares. Granada, 1996. 397 pp.
- Lorenzo, Emilio. "Consideraciones sobre la lengua coloquial. (Constantes y variables)". *Comunicación y lenguaje*. Karpos. Madrid, 1977. pp.160-180.
- Maiakovski, Vladimir. "Cómo se hacen los versos". *Poesía y Cómo se hacen los versos*. Trad. Bururú Matierebietz. Letras vivas. México, 1998. pp.167-204.
- Mingini, Shirley. *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*. Antrothropos. Barcelona, 1987. 280 pp.
- Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel. Barcelona, 2000. 446 pp.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira*. Trad. Luis Ml. Valdés. Pról. Manuel Garrido. 4ª. ed. Tecnos. Madrid, 1998. pp. 9-38.
- Nisin, Arthur. *La literatura y el lector*. Trad. Amelia Sánchez Garrido. Nova. Buenos Aires, 1962. 181 pp.
- Ortega y Gasset, José. "La expresión fenómeno cósmico". *El espectador VII-VIII*. Revista de occidente, Madrid, 1964. pp. 37-63.
- "Verdad y perspectiva". *El espectador*. Biblioteca básica Salvat. Nº 18. Navarra, 1971. pp. 17-23.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. FCE. Madrid, 1992. 307 pp.
- Poe, Edgar Allan. *Ensayos y críticas*. Trad. Julio Cortázar. Alianza. Madrid, 1973. pp. 65-79, 81-110.
- Ramírez, José Luis. *La existencia de la ironía como ironía de la existencia*. Ponencia leída ante el Seminario de Antropología de la conducta, Universidad de verano, San Roque. Cádiz, 1992. Texto electrónico emitido por la Universidad de Barcelona. (<http://www.ub.es/geocrit/sv-63.htm>)
- Roster, Peter J. *La ironía como método de análisis literario: la poesía de Salvador Novo*. Gredos. Madrid, 1978. 163 pp.
- Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Trad. Ma. Pardo de Santayana. Crítica. Barcelona, 1985. 408 pp.
- Sevillano Calero, Francisco. *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)*. Universidad de Alicante, 1998. 150 pp.

- Sherzer, William M. *Juan Marsé: entre la ironía y la dialéctica*. Fundamentos. Madrid, 1982. 278 pp.
- Tabucchi, Antonio. "La literatura nunca explica nada". Entrevista por Leonardo Tarifeño. *Reforma. El ángel*. México, 28 de octubre 2002.
- Teruel Benavente, José. "En la extensión vacía de la memoria: un itinerario por la poesía de José Ángel Valente". *Revista hispánica moderna*. Año XLVI, nº 1. Hispanic Institute, Columbia. University. New York. Valencia, junio 1993. pp. 157-178.
- Tinianov. J. "Sobre la evolución literaria". *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Ana María Nethol. Siglo veintiuno. México, 1987. pp. 89-101.
- Tusell, Javier. *La España de Franco. El poder, la oposición y la política exterior durante el franquismo*. Historia 16. Madrid, 1989. 251 pp.
- Vaihinger, Hans. "La voluntad de ilusión en Nietzsche". *Nietzsche: Sobre Verdad y mentira*. Trad. Teresa Orduña. Tecnos. Madrid, 1998. pp. 39-90.
- Zambrano, María. *Hacia un saber de alma*. Alianza. Madrid, 1987. 201 pp.
- La razón en la sombra. Antología del pensamiento de María Zambrano*. Ed. Jesús Moreno Sanz. Siruela. Madrid, 1993. 653 pp.
- Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio. El puñal del Godo*. Porrúa. México. 143 pp.
- Zumthor, Paul. *La letra y la voz de la literatura medieval*. Trad. Julián Presa. Cátedra. Madrid, 1989. 377p.
- Introducción a la poesía oral*. Taurus. Madrid, 1991. 339 pp.