POESÍA BAJO FRANCO: JAIME GIL DE BIEDMA ENTRE COMPROMISO Y JUEGO INTERTEXTUAL

KLAUS DIRSCHERL
Universidad de Passau

1. J. A. Valente calificó la época franquista de «tiempo de miseria»[1] y con esta fórmula citó a Federico Hölderlin con su famosa pregunta «¿para qué poesía en tiempo de miseria?». Social y mentalmente tenía sin duda razón, pero en el plano cultural este período de represión y de censura no ha sido tan estéril como parecía a ciertos observadores. Al contrario, con la distancia crece la impresión que la represión y la censura indujeron a ciertos artistas e inventar estrategias para sobrevivir, que finalmente les indujeron a producir obras de arte y literatura que aún hoy en día merecen toda nuestra admiración. Ciertamente no todas las formas de expresión artística se desarrollan de la misma forma en condiciones tan limitadas. Especialmente difícil fue para el teatro. El drama español sin duda surgió mutilado de este tiempo problemático, y todavía hoy le sigue siendo difícil encontrar su público. Por el contrario, autores de novelas y más especialmente poetas casi siempre encontraban caminos para llevar sus textos a los lectores; fuera en una forma mutilada por la censura —pero entonces también se aprendió rápidamente a leer entre líneas—; fuera sacando los textos en Latinoamérica. Es asombroso cómo la pintura vivió una época de auténtico florecimiento en tiempos de Franco. Y de forma no menos interesante transcurrió el desarrollo de géneros marginados como el ensayo, la sátira, la caricatura y la canción. Pero es común a todos los géneros, el que extrajeran su vitalidad y su atractivo estético e ideológico precisamente del aprieto en que tenían que sobrevivir, probar su eficacia, engañar a la censura y encontrar al no siempre bien informado lector. Hoy todavía estamos muy lejos de conocer y entender todos aquellos procesos del actuar artístico-literario que movieron con éxito a su pú-

1. J. A. VALENTE, *Punto cero. Poesía 1953-1979*, Barcelona, Seix Barral, 1980, p. 208.

blico, lo animaron, y, sobre todo, lo fortalecieron en la esperanza de que la España intelectual superaría esa fase de opresión de forma viva e incluso especialmente motivada por el trabajo artístico.

2. El caso de Jaime Gil de Biedma es en este sentido paradigmático. Por esto, después de enmarcar brevemente su vida y obra en el contexto socio-cultural de su época voy a interpretar un poema representativo de su obra y, para concluir, destacar cualidades del texto y del autor que permiten, destacar cualidades del texto y del autor que permiten, a través de ellos, entender mejor la estética ambigua entre juego y compromiso que es tan característica de la obra de Gil de Biedma y de otros de aquella época tan miserable en muchos aspectos, que aún hoy nos interesan.

En un poema programático de la colección *Moralidades* de 1966 Gil de Biedma revela su poética, cuando escribe: «El juego de hacer versos / —que no es un juego—».[2] De hecho su poesía se caracteriza por una mezcla intrincada entre juego y seriedad, entre un compromiso que siempre se preserva una posición de repliegue, y una levedad lúdica que da incluso a las críticas más graves en sus poemas un aire insólito y divertido. La primera colección importante de Gil de Biedma, *Compañeros de viaje*, aparecida en 1959, muestra todavía la cercanía a los poetas sociales. Pero ya aquí se manifiesta claramente que Gil de Biedma ni comparte la confianza algunas veces ingenua de un G. Celaya, por ejemplo, de poder cambiar la realidad a través de la poesía, ni tampoco apela a la solidaridad a través de la poesía, ni tampoco apela a la solidaridad con aquel lenguaje patético que utiliza J. Hierro. La guerra civil, para él, es un recuerdo de infancia, donde se mezclan «historias penosas» y el veraneo de «familias acomodadas», como la suya.[3] Pero su poetizar suele estar, hasta en los momentos más graves, caracterizado por un prosaico tono de conversación que le hace asequible incluso para un público de poca formación. Ya en estos años sus poesías utilizan una retórica de habla coloquial que las opone al patetismo, a veces provinciano, de los poetas sociales y, claro está, aún más a los otros de la revista *Garcilaso*.

En su colección más importante, las *Moralidades* de 1966, Gil de Biedma se distancia aún más del papel algo simple del poeta comprometido sin abandonar por ello su postura crítica frente al régimen y además sin encubrir su consternación ante el lamentable estado de la vida espiritual y moral en su país. En medida creciente él medita sobre las limitadas posibilidades de la literatura en la transformación de la realidad. Medita sobre la base individual-subjetiva de la

2. Citamos las poesías de Jaime Gil de Biedma en su edición definitiva que engloba todas las colecciones anteriores bajo el título *Las formas del verbo*, Barcelona, Seix Barral, 1975 (tercera edición 1985), p. 138.

3. Cf. «Infancia y confesiones», *ibid.*, pp. 49-50.

poesía sobre todo, la acepta como irrenunciable, la celebra y, al mismo tiempo, se da cuenta de la impotencia política que le procuran a la poesía esas mismas cualidades. Los versos citados anteriormente siguen en el texto original de la siguiente forma: «El juego de hacer versos / —que no es un juego— es algo / parecido en principio / al placer solitario».[4] Lo crítico que puede ser Gil de Biedma frente a su propia poesía lo muestran las pocas pero tanto más impresionantes poesías de su última colección con el título autoirónico *Poemas póstumos* de 1968. Y así, como si Gil de Biedma también quisiera finalizar con el término de la época franquista su trabajo poético por España, publica en 1975 su obra completa poética *Las personas del verbo* y después no publica nada más, a excepción de unos poemas sueltos.

Pero la importancia de Gil de Biedma no radica sólo en su poesía sino también en su actividad como traductor y crítico literario perspicaz. Junto a J. A. Valente[5] ha sido él quien ha contribuido esencialmente a que Luis Cernuda se haya convertido en los años 60 y 70 en un autor de moda. Ha sido él quien tradujo a T. S. Eliot, quien estudió a Ezra Pound,[6] quien leyó a los poetas metafísicos ingleses y a W. H. Auden para salvar la literatura española de aquellos años del provincialismo ahogante que a veces impregnaba las tertulias semioficiales de Madrid. Por cierto que esa confrontación con la literatura extranjera, lo que hoy se denomina diálogo intertextual con otros poetas y culturas, es el aspecto de Gil de Biedma que menos se ha tenido en cuenta hasta ahora.[7] Y precisamente es ese el que contribuye a su reconocida posición de mediador entre los poetas sociales pasados de moda y los novísimos de los años 70.

En este sentido la vida del poeta también es reveladora. Nacido en 1929, Gil de Biedma vivió la guerra civil de niño para llegar a la edad de joven poeta sediento de cambio en la posguerra, es decir, cuando a España le fue peor. En esta época coincide su estudio de derecho, una larga estancia en Oxford —por así decirlo como intento individual para huir de las limitaciones intelectuales, sociales y morales de su país—, y la entrada en una empresa comercial que supuso otra vez estrechos contactos con el extranjero. Como se sabe, Gil de Biedma apoya públicamente las huelgas de los trabajadores asturianos, firma resoluciones contra la tortura y otros enredos del régimen en la esperanza, que entonces tenían no pocos intelectuales, de que el franquismo podía resultar perjudicado a través de aquellas olas de disturbios. Pero el régimen se

4. *Ibid.*, p. 138.

5. J. A. VALENTE, *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI de España, pp. 127-143, 262-265.

6. Su obra crítica está reunida bajo el título *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, 1980.

7. Una excepción es el valioso estudio del joven poeta Luis GARCÍA MONTERO, «El juego de leer versos», *Litoral*, XIV nos. 163-164-165 (1986), dedicado a Jaime Gil de Biedma, cf. pp. 113-120.

afirmó estáticamente y supo incluso dar fuera la apariencia de liberalidad, al menos en el plano económico. Desilusión por un lado, cinismo creciente del otro eran las actitudes típicas con que reaccionó la inteligencia crítica a la invulnerabilidad aparente del sistema franquista. El compañerismo solidario de los primeros años de posguerra se disolvió, y en esta situación escribe Gil de Biedma el poema con que yo quiero demostrar su poética entre juego y compromiso.

3. «Elegía y recuerdo de la canción francesa»

C'est une chanson
qui nous ressemble.
KOSMA Y PRÉVERT: *Les fuilles mortes*

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.

Era la paz —después de tanta sangre—
que llegaba harapienta, como la conocimos
los españoles durante cinco años.
Y todo un continente empobrecido,
carcomido de historia y de mercado negro,
de repente nos fue más familiar.

¡Estampas de la Europa de postguerra
que parecen mojadas en lluvia silenciosa,
ciudades grises adonde llega un tren
sucio de refugiados: cuántas cosas
de nuestra historia próxima trajísteis, despertando
la esperanza en España, y el temor!

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!

Eras lo no esperado que se impone
a la imaginación, porque es así la vida,
tú que cantabas la heroicidad canalla,
el estallido de las rebeldías
igual que llamaradas, y el miedo a dormir solo,
la intensidad que aflige al corazón.

Cuánto enseguida te quisimos todos!
En tu mundo de noches, con el chico y la chica
entrelazados, de pie en un quiosco oscuro,
en la sordina de tus melodías,
un eco de nosotros resonaba exaltándonos
con la nostalgia de la rebelión.

Y todavía, en la alta noche, solo,
con el vaso en la mano, cuando pienso en mi vida,
otra vez más *sans faire du bruit* tus músicas
suenan en la memoria, como una despedida:
parece que fue ayer y algo ha cambiado.
Hoy no esperamos la revolución.

Desvencijada Europa de postguerra
con la luna asomando tras las ventanas rotas,
Europa anterior al milagro alemán,
imagen de mi vida, melancólica!
Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos,
aunque a veces nos guste una canción.[8]

El poema apareció en la colección *Moralidades*, publicado en México después de que la censura española sólo permitiera su publicación mutilada. Los dos últimos versos evocan de forma bastante exacta la situación del poeta en su relación con la época anterior a 1966: «Nosotros los de entonces ya no somos los mismos / aunque a veces nos guste una canción.» (v. 53-54). Nosotros, «los de entonces», que en los años 40 —«Europa estaba en ruinas» (v. 1)— todavía esperábamos un cambio del sistema, nosotros ya no somos hoy, en 1966, los mismos, hemos perdido nuestras ilusiones. El ensamblaje de dos momentos históricos, como aparece aquí, estructura todo el poema: el poeta habla desde una

8. Cf. *Las formas del verbo*, pp. 125-126.

posición de desilusión melancólica sobre la situación actual y recuerda —en parte eufórico— el tiempo de posguerra, como Europa y España fueron semejantes durante un tiempo en su miseria, y así algunos españoles, con los fuertes cambios que trajo el fin de la Segunda Guerra Mundial, confiaban también en un temprano fin del régimen fascista. Para el poeta el momento culminante de esa época de ansia y nostalgia hacia Europa es aquella canción francesa, cuya primera aparición se expone (v. 25-30) como un acontecimiento feliz que aporta de pronto tensión, incitación en una situación hasta aquí impregnada por vagas especulaciones.

Pero el tema del poema no es, de ningún modo, simplemente la canción francesa, como se anuncia en el título, y tampoco sólo Francia y la Europa de posguerra; ya que con la evocación del lejano extranjero toma cartas al mismo tiempo en la España empobrecida y arruinada (v. 1-18). Esta «rosa de lo sórdido», como llama Gil de Biedma la canción francesa, es al mismo tiempo un comentario implícito sobre la falta de esas rosas salvajes que huelen a desorden, pecado y revuelta en la España de entonces. «manchada creación de los hombres, arisca, vil y bella» (v. 28-29), esto es otra metáfora ambivalente para la canción que acentúa su congenialidad con la Francia destruida. Al contrario de las canciones de moda en la España franquista, que aquí sólo se evocan *ex negativo*, la canción francesa canta «lo no esperado» (v. 31), «la heroicidad canalla» (v. 33), «el estallido de las rebeldías» (v. 34). Al contrario de la literatura censurada de esos años expone «el chico y la chica entrelazados, de pie en un quicio oscuro» (v. 38) y despierta la nostalgia de rebelión entre los españoles apartados del extranjero y censurados. Es decir, Gil de Biedma habla sobre Francia y piensa en España. Se entusiasma con la canción y crítica implícitamente la literatura «oficial» en España. Ésta es una estrategia bien empleada en «tiempos de miseria» que también podemos observar en otros autores de la época.[9] Pero Gil de Biedma no se contenta con este primer paso de la crítica. El tiempo de oposición solidaria, como era típico en la posguerra inmediata, ya había pasado en 1966. La pseudoliberalización del país hizo renunciar a algunos a su oposición al régimen y a otros, en vista de la capacidad de su supervivencia, les motivó a un retorno desilusionado a un individualismo apolítico. Y precisamente esa resignación individual que él, por lo demás, también constata en sí misma (v. 43-54) la crítica Gil de Biedma en la última parte del poema. Tampoco formula aquí su crítica explícitamente. En vez de nombrarla, Gil de Biedma evoca posturas mentales y psíquicas para después aceptarlas, como es el caso con la fascinación por la canción francesa o, como al final del poema, para descubrirlas en su desamparo escéptico y desilusionado: «Nosotros, los de en-

9. Cf. por ejemplo A. Buero Ballejo, *El concierto de San Ovidio*, estrenado en 1962 en Madrid.

tonces, ya no somos los mismos, / aunque a veces nos guste una canción» (v. 53-54).

Para el lector, esta forma de discurso lírico significa, por un lado, sentirse raramente acosado por el compromiso de Gil de Biedma. Su posición se nota sólo en las formas de su discurso y no en mensajes programáticos, como era el caso en los poetas sociales. Por otro lado, sin embargo, Gil de Biedma exige del lector más flexibilidad, delicadeza y una propia toma de postura, ya que él, el poeta, la formula raramente. En lugar de eso, opera con estrategias de discurso ambivalentes o de doble vía, como ya hemos visto.

Si observamos a la luz de esto el lema del poema, se desenmascara también ese gesto de diálogo intertextual con Prévert y Kosma como altamente ambivalente. Un lema tal siempre transforma el acto de comunicación sencillo en un hablar «polílogo», como decía J. Kristeva, en un juego con varios contextos. Y esto siempre exige un lector culto y conocedor. El lema de Gil de Biedma decepciona en lo que remite a una canción trivial y al mismo tiempo depara otra sorpresa a aquel que compara el texto de referencia, «Les feuilles mortes» de Prévert, con el poema español. En primer lugar, el español conocedor de la canción francesa verá en la alusión a Prévert y su compositor Kosma una reverencia a esa pareja artística tan importante para Francia y también un reconocimiento disimulado de sus posiciones ideológicas. Citar al anarco-comunista Prévert, que ya en los años 30 estaba del lado republicano, supone sin duda, provocar a la censura y, como ya sabemos Gil de Biedma lo consiguió. El verso que se cita de las «Feuilles mortes» parece confirmar lo que conjura el poema en la primera parte: una analogía de la nostalgia española por la rebelión y el cambio con el contenido de la canción francesa: «C'est una chanson qui nous ressemble».

Aquí el texto francés depara otra sorpresa a aquel que se toma la molestia de buscarlo y leerlo: «Les feuilles mortes» no es de ningún modo una canción protesta. Por lo contrario, canta el fin de un amor, y la quintaesencia de su queja nostálgica se halla en la comprobación: «Mais la vie sépare / ceux qui s'aiment / tout doucement / sans faire de bruit.» Con ello se pone de manifiesto que la referencia intertextual a las «Feuilles mortes» en realidad es una *mise en abisme* de la desilusión de Gil de Biedma que ha transformado la euforia española por la canción francesa en un canto nostálgico a la solidaridad de los 50. Así como el amante en la canción de Prévert se aflige por su amor perdido «sans faire de bruit» (v. 45), así se aflige Gil de Biedma por los «compañeros de viaje» de su juventud que ya no son solidarios.

4. Para terminar vamos a preguntarnos en qué medida el poema y la obra de Gil de Biedma son típicos de este «tiempo de miseria». Nuestro poema es una reflexión sobre ruinas, sobre lo roto y sobre el potencial innovador que existe en un mundo que parece llegar a su fin; las ruinas, la muerte, el detritus

pero también la «manchada creación» (v. 28 y s.) que se puede realizar sobre la base de tal residuo, son un tema general de la literatura y el arte de la época franquista, al que hasta ahora se ha prestado muy poca atención. D. Alonso y J. A. Valente escriben numerosos textos sobre la destrucción psíquica y espiritual de España después de la guerra y apelan a una renovación sobre la base de esa destrucción.[10] Valente llega incluso a postular la destrucción como principio de creación poética.[11] El pintor Antoni Tàpies utiliza basura de la civilización, gasas esterilizadas usadas, viejas cajas y periódicos para crear sus conocidos objetos artísticos de intensidad penetrante. Luis Martín Santos celebra en *Tiempo de silencio* al Muecas, criador de ratas, que se revela como auténtico maestro en el arte de la supervivencia en las chabolas de la periferia madrileña, un nuevo genio español. Es común a todos el cuestionamiento provocador de la literatura adicta al régimen, idealizadora de España, y todos apelan por un arte y una literatura que vea la realidad de aquellos años en su cara destruida y que exija una renovación auténtica del país, incluso en el plano creativo.

Un segundo aspecto, que comparte este poema con muchos otros textos de la época franquista, es su fascinación por lo extranjero. En una España que está sistemáticamente aislada del extranjero y que recibe informaciones distorsionadas por canales oficiales, países como Francia se convierten en lugares míticos de libertad. Autores del exilio confirman en parte esta impresión. Pero incluso si algunos la corrigen, como Juan Goytisolo en *Señas de identidad*, no cambia la fascinación. No sin motivo escriben y viven muchos autores parcial o totalmente en el extranjero. Al marco de esa fascinación por lo extranjero apartado artificialmente pertenece, claro está, sea seducción de la canción intelectualmente ligera; porque se presta especialmente para articular deseos reprimidos, para difundir propaganda política al abrigo de simples melodías.

En último lugar nos queda por juzgar el diálogo intertextual que mantiene aquí Gil de Biedma con Prévert. Como mencioné al principio, Gil de Biedma ve su poesía como un actuar serio y no-serio al mismo tiempo. Es lúdico en el trato con palabras y versos, es serio en la relevancia que ese quehacer puede tener para él y sus lectores. A través de todo un aparato de dedicatorias, lemas, citas internas al texto y alusiones, con el que Gil de Biedma hace su poesía más compleja y más difícil en los últimos años, cambia la tarea de la lectura. En vez de entender la referencia al contexto real de la comunicación, el lector tiene más bien que invertir su energía en la reconstrucción de sentidos intraliterarios y aceptar la oferta de jugar que le brinda el autor. Que este juego es serio se puede reconocer en la «contaminación» de la lengua española con palabras extranjeras que se atreven a provocar Gil de Biedma y otros. Ellos practican una especie de hibridación de la cultura y la lengua de la que precisamente prevenía el

10. Cf. D. ALONSO, *Los hijos de la ira* (1944); J. A. VALENTE, *La memoria y los signos*, 1966.
11. J. A. VALENTE, «Rudimentos de destrucción», *Las palabras de la tribu*, pp. 71-74.

academicismo nacionalista de los autores «oficiales». Gil de Biedma y sus amigos abogaban por una apertura de la lengua monolítica de la época que amenazaba con esclerotizarse bajo esa política cultural franquista. J. A. Valente advirtió muchas veces sobre las nefastas consecuencias de un aislamiento cultural para la lengua y la capacidad intelectual de sus compatriotas. La dificultad de entender alusiones intertextuales puede a veces disminuir su potencial destructivo-creativo. Igualmente su heterogeneidad presenta también una cierta protección ante la censura y posee además para el lector de la época aquella fascinación que parte de lo extranjero, de lo misterioso. Visto así se puede atribuir a ese juego intertextual una carga política aun cuando no sea reconocible para todos.