

La poesía de Jaime Gil de Biedma, leída desde «Canción final»*

TÚA BLESA
Universidad de Zaragoza

Cuando Jaime Gil de Biedma escribió en sus *Poemas póstumos* (1968), los titulados «Contra Jaime Gil de Biedma», pero sobre todo «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma» y sus versos decisivos «Yo me salvé escribiendo / después de la muerte de Jaime Gil de Biedma» —todo lo cual, desde luego, no debería leerse como una simple manifestación de ingenio, valor tan ajeno a su obra—, ponía al descubierto para empezar una de sus aportaciones fundamentales a la poesía española del momento, como es la expresión de la conciencia, y la advertencia al lector por tanto, de que se trata siempre de un fantasma, de la voz de un personaje imaginado quien habla en el poema. Con ello mostraba Gil de Biedma su sabiduría de poeta moderno, aunque de todos modos no es poco curioso cómo el poeta explicaría su descubrimiento, que habría sido puramente accidental, digamos «personal», de semejante procedimiento de construcción:

al revisar al cabo de meses eso que luego fue «Idilio en el café», ese magma, me di cuenta de que había levemente apuntada una situación, unos personajes y una voz específica dentro de la situación; entonces lo escribí, es decir que el primer monólogo dramático lo escribí sin saber qué era (Gil de Biedma, 2002d: 235).

Descubrimiento que, sin dudar que lo fuera, resultó ser redescubrimiento y que hay que fechar en 1956 o principios de 1957. Pero,

* Una versión anterior de este trabajo la leí en el «Encuentro de poesía. Jaime Gil de Biedma, diez años después», dirigido por Pere Gimferrer y organizado por la Fundación Duques de Soria, que se celebró en Barcelona los días 19 a 21 de junio de 2002.

aparte de eso, es que además llevaba el monólogo dramático a un lugar singular y de difícil más allá, por lo que el movimiento de separación implica de retorno, al dejar establecida la identidad onomástica entre el personaje y el propio poeta. Y no era tampoco solo todo eso, sino que además, dada la naturaleza final o, mejor todavía, posterior al final, esos poemas póstumos se remitían al tiempo del epitafio —con lo cual se diría que daba la razón a T. S. Eliot, quien había sentenciado en *Four Quartets* que «Every poem an epitaph»— (Eliot 1962: 144); es el caso, pues, que el título de aquel libro —lo repito, *Poemas póstumos*— anunciaba la clausura de su escritura poética, de manera que con tales títulos y versos quedaba trazada la firma legible en esa prolongada firma —ilegible ahora— que es toda escritura, es decir, en su obra poética —la firma que sucede, superponiéndose, al nombre propio, ya inscrito con anterioridad—; y no solo eso, sino que, al mismo tiempo, daba noticia —y de ahí el excelente título de aquel libro— de la muerte del poeta de tal nombre, una vez descubierto el espejismo —espejismo, por supuesto, en la visión retrospectiva— que le había impulsado a escribir poemas y que él mismo explicaría años más tarde con esa frase, tan clara como misteriosa, que incluiría en esa pieza decisiva —y ahora sí póstuma de verdad— que es la contraportada de la edición de 1982 de *Las personas del verbo*, esa frase que dice «Yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema» (Gil de Biedma, 1982)¹.

En consecuencia, si Jaime Gil de Biedma hacía ahí pública la consumación de su obra poética, su actividad como poeta, su ser poeta, la muerte de «Jaime Gil de Biedma», en coherencia con ello tras *Poemas póstumos* no dio a conocer ya ningún otro libro, sino que solo ofrecería la recopilación en 1975 *Las personas del verbo*, una vez frustrada, esto es, reprimida, la difusión de *Colección particular* en 1969. Sin embargo, todo esto resulta ser otro espejismo, un trampanito más de los que gustaban al poeta, ya que habrá que conceder que *Las personas del verbo* es un *nuevo libro*, puesto que no se trata de una simple recopilación estrictamente hablando, sino de una auténtica reelaboración de los materiales poéticos —los libros anteriores—,

1. En 1986, a la incitación «Usted escribió una vez: ‘Yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema’. ¿Qué poema le gustaría ser?» respondió: «Para mi gusto, el mejor poema que he escrito es ‘No volveré a ser joven’. Pero lo que yo apuntaba ahí es que quería existir en el orden de realidad en que existen los poemas. Quería rescatarme a mí mismo y pasar a existir en ese orden de realidad». Continúa la entrevista: «¿Lo ha conseguido?», a lo que responde: «Demasiado. Pero en este mundo, que es peor» (2002c: 231).

de la configuración de un libro que habrá de suceder a los anteriormente publicados, al tiempo que se añadirá a ellos en un gesto múltiple, pues también los borra, sin dejar por ello de nombrarlos, y aun los supera; se trata, pues, de un libro que supone la reordenación de un corpus poético, la desmembración de los libros anteriores y reorganización de sus poemas y además la eliminación de no pocos de sus textos. Ahora sí que, dicho con alguna propiedad, parecía estar el lector ante una obra de la que se podía afirmar que era en verdad póstuma.

Pero tampoco es esto absolutamente cierto, tampoco ahora el poeta había muerto definitivamente, sino que tan solo —diríamos— había puesto una serie de límites a su trabajo, como lo prueba la publicación de la segunda edición, en 1982, de *Las personas del verbo*, donde una vez más se lleva a cabo la reordenación de la colección, alterando la organización anterior y se trata ahora también de un nuevo libro, sobre todo, por incluir unos pocos textos más, nuevos unos, recuperados de entre los antiguos otros. Entre estos últimos, me llama poderosamente la atención el rescate de «Canción final» y muy en particular por el lugar privilegiado que el poeta le concedió en el, ahora sí, definitivo libro. A todo este trabajo de hacer, deshacer y rehacer sería aplicable lo escrito por T. S. Eliot y hecho suyo por su traductor Jaime Gil de Biedma, según lo cual:

De tiempo en tiempo, cada cien años aproximadamente, es deseable la aparición de un crítico que emprenda una revisión de la literatura del pasado y establezca un nuevo orden de poetas y poemas. No se trata de una empresa revolucionaria, sino de un reajuste (Eliot, 1968: 120).

Hecho suyo, acabo de escribir: el hecho es que al traductor y prologuista no le había pasado inadvertida la frase eliotiana y de hecho la recoge en sus páginas preliminares a *Función de la poesía y función de la crítica*, a lo que añade algunos comentarios como que «Eliot ha cumplido con ese deber de modo casi impecable» y también que dicho poeta y crítico «nos ha mostrado además cuán profundamente el pasado nos configura y, a la vez, es configurado por nosotros» y que «El pasado no es un perdido paraíso al cual, sin excesiva convicción, se sueña con volver: nos interesa porque es presente» (Gil de Biedma, 1968: 6). Además, ya sin referencia a Eliot, sino como juicio dependiente de la propuesta de este, escribe: «Acaso la misión más urgente de la crítica literaria sea el rescate continuo, generación tras generación, de lo que por estar ya hecho amenaza perderse o, por lo menos, depreciarse» (Gil de Biedma, 1968: 6), esto es, hacía suya la propuesta de Eliot.

Algo o mucho de todo ello —si bien con algunas matizaciones, pues el lapso de tiempo es mucho menor, unos pocos años en lugar de un siglo, y la literatura del pasado es en este caso tan solo la propia obra poética— hay en esa sucesión de trabajos titulados *Las personas del verbo*, donde vienen a superponerse las figuras del crítico y el poeta en una misma persona y el crítico trabaja dentro de la escritura poética propia. El crítico, por su parte, se reservaba todavía la redacción de la contraportada.

Conviene recordar que el breve poema «Canción final» había sido publicado en 1967 junto a una serie de grabados de Xavier Corberó, según hacía saber el propio poeta (Gil de Biedma, 1982: 179) y ahora, en la segunda edición de *Las personas del verbo*, se desgaja de aquel conjunto textual, pero no claro para independizarse, sino para entrar a formar parte de una totalidad diferente, el segundo *Las personas del verbo* —y no en el anterior, momento sobre el que explica Gil de Biedma en la nota a la edición definitiva «no sé muy bien por qué no lo tuve presente en 1975, cuando por primera vez reuní mis poesías completas» (Gil de Biedma, 1982: 179)—². Por tanto, «poesías completas», las de 1975, de las que más tarde, en 1982, supimos los lectores que habían sido más bien incompletas y no solo por la adición del mencionado poema.

Fuesen cuales fuesen las lecturas que abrieran los versos de «Canción final» al acompañar los grabados de Corberó, en *Las personas del verbo* van a adquirir un nuevo lugar y además muy singular: tal poema es ahora el cierre de la obra, la última palabra del discurso poético llamado «Jaime Gil de Biedma». Leamos el poema:

Canción final

Las rosas de papel no son verdad
y queman
lo mismo que una frente pensativa
o el tacto de una lámina de hielo.

Las rosas de papel son, en verdad,
demasiado encendidas para el pecho.

(Gil de Biedma, 1982: 174)

2. El texto completo sobre la cuestión dice: «En cuanto a *Canción final*, editado en 1967 junto con una serie de grabados de Xavier Corberó, no sé muy bien por qué no lo tuve presente en 1975, cuando por primera vez reuní mis poesías completas» (Gil de Biedma, 1982: 179).

Recordaré para comenzar que el título, como es evidente y ya he señalado, remite, antes aún que a los versos a los que da nombre —aunque también a ellos, claro está—, al conjunto al que sirve de colofón. Por otro lado, el que el poema actúe como firma lo dice también el aquí y el ahora del presente de las formas verbales.

Ahora, en *Las personas del verbo*, la expresión «rosas de papel» —siendo «rosa» una metáfora o símbolo tópico de la belleza, de la perfección, de lo efímero, pero también, o por tanto, de la obra poética y no hay sino recordar el brevísimo poema, e inevitable en la literatura española, de Juan Ramón Jiménez titulado precisamente «El poema»: «¡No le toques ya más, / que así es la rosa!» (de *Piedra y cielo*, pero recogido en la leídísima *Segunda antología poética*)—, la expresión, digo, «rosas de papel» es una todavía más explícita que lo pueda ser el símbolo «rosa», y en realidad resulta redundante, por cuanto ahora se dice que la rosa es de «papel», esa otra metonimia o símbolo del poema, de la escritura misma en cuanto que es el lugar en que esta se inscribe. Y de tales «rosas de papel» se afirma en ese mismo verso inicial que «no son verdad», en lo que queda expresado, claro que de manera poética, lo que es uno de los presupuestos esenciales del pensamiento literario moderno y, en particular, de la obra de Gil de Biedma, como es la irrealidad del arte, la irrealidad de la literatura, tal como el poeta señaló en diferentes ocasiones —así, en una entrevista de 1983 declaraba que «los poemas [...] son cosas creadas, artefactos» (Gil de Biedma, 2002b: 164)³—, pero también, en concordancia con ello, el que el poema no es ya el discurso de una persona, cuanto el de un personaje, la palabra de una máscara.

Todo lo cual, sin embargo, va a quedar diríase que negado más adelante en un verso que guarda con el inicial, «Las rosas de papel no son verdad» (v. 1), una muy estricta relación paralelística, es decir, una relación en la que lo imperante es la repetición, «Las rosas de papel son, en verdad» (v. 5), donde —si bien gramaticalmente sería muy difícil sostener y desde luego aquí no se pretende, no sucede lo mismo atendiendo a la retórica del texto— no deja de simularse el que se dice ahora lo contrario de lo que se ha afirmado en el verso primero, creando así una situación (casi) simétrica de significantes y, en lo sémico, de conjunción de contrarios, lección de incertidumbre,

3. La cita proviene de una entrevista de 1983. En otra, de 1977, se lee: «el arte es un simulacro» (Gil de Biedma, 2002a: 79), etc.

de sentido desorientado, inherente, por lo demás, a toda la discursividad literaria, señalando así hacia esa errancia de sentido que sería propia a la escritura por necesidad.

«Las rosas de papel no son verdad» dice que los poemas no son rosas (y cabe recordar el famoso *dictum* de Gertrude Stein de que «A rose is a rose is a rose is a rose» o las no pocas rosas de la poesía de Rilke; y quizá no sea impertinente recoger aquí unos versos de «Fe mía», de *Seguro azar*, de Pedro Salinas: «No me fío de la rosa / de papel [...] Ni me fío de la otra / rosa verdadera», Salinas, 1971: 158)⁴, no son rosas reales, no pertenecen al orden de la vida; sin embargo, enseguida, se dice que «son, en verdad», esto es, que *son* —dejo de momento el predicado aparte, como aparte lo sitúa el poema—, que son imágenes de rosas, representaciones de rosas. Así pues, no hay ciertamente contradicción entre estas dos expresiones, pero sí que se lee contradicción entre ellas tanto por la proximidad constructiva de una y otra frase, cuanto por el hecho de que «Canción final», en su brevedad, es todo un entramado de oposiciones de conceptos, un lugar de copresencia de elementos decididamente contrapuestos. Esto es, una frase y la otra son contradictorias y no lo son a un tiempo. Por otra parte, las rosas de papel se salvan de la corrupción que acecha a las rosas, son inmarchitables, permanecen en su forma, perfectas. Así el poema: el poema conserva la palabra en una disposición que tiende a la eternidad o, al menos, supera el olvido que el paso del tiempo impone al habla, que es, así, efímera.

Habrà que añadir que la misma frase «rosas de papel» hace explícita ya la conciliación de la Naturaleza, la Realidad («rosas») y la Cultura o el Arte («papel»). Sin entrar ahora en lo que tales términos exigirían, aquí, *in nuce* y en miniatura, se presenta uno de los conflictos centrales de, al menos, el período moderno y que, desde luego, en lo poético está ya expresado en la obra de poetas como Wordsworth o Coleridge. Y, por supuesto, en la de Gil de Biedma, buen conocedor por lo demás de la poesía y el pensamiento de los autores mencionados. Lo está, por ejemplo en una de sus formas: en la atracción que al sujeto de su poesía le produce tanto el campo (los paisajes de La Nava, por ejemplo) como la ciudad —«La alternancia [...] entre la ciudad y el campo —o, para ser más exacto, entre

4. Cabe recordar que Valle-Inclán tituló una de sus obras «La Rosa de Papel» (*Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*), pero no parece probable establecer relación entre este autor y Jaime Gil.

la vida burguesa y *la vie de château*—, ha sido un factor importante en la formación de mi mitología personal» (Gil de Biedma, 1982: contraportada)—. Otra de las expresiones de este conflicto en sus poemas está precisamente sobre el papel, en el lenguaje: si por un lado predomina la polaridad de un habla coloquial, cabe decir «natural» —bien que ese coloquialismo es un coloquialismo literario y no podría ser de ninguna otra manera por cuanto esa palabra que se pretende coloquial pertenece ya a un poema, tipo de texto que no pertenece de ningún modo al universo de lo coloquial—, al mismo tiempo se insertan aquí y allá no pocas referencias culturales en forma de citas, explícitas en ocasiones (en la lengua originaria, por ejemplo), integradas en otras en el nuevo discurso; citas de Baudelaire, Eliot o Mallarmé —aunque también otras procedentes de registros diferentes—, es decir, un habla, o fragmentos de un habla, que pertenece ya al ámbito de la cultura. Y hay que subrayar que tal duplicidad, contraste o antítesis verbal no produce ningún tipo de disonancia, sino todo lo contrario, pues el resultado es que todo en la poesía de Gil de Biedma acaba por resultar armónico, incluido el que el poema parezca dicho en una conversación donde, casi sin ser notado, se esté citando a Mallarmé.

Una tensión, en parte, muy próxima a la anterior es la que plantea en el poema la presencia de «frente pensativa» y «pecho» y que se puede nombrar como la confrontación de la Razón, el Pensamiento, frente a la Pasión o, quizá mejor, el Cuerpo. Y no faltan en los escritos de Jaime Gil de Biedma pasajes que se refieran a ello. Así, por ejemplo, antes de sus *Poemas póstumos* y antes, pues, de haber decidido clausurar su obra, escribía a propósito de la poesía de Cernuda que «La identidad, la aspiración a la identidad solo puede conseguirse mediante un proceso de abstracción y formalización de la experiencia» (Gil de Biedma, 1980c: 72): es decir, la experiencia sola, la vida, no vale o, más exactamente, no es suficiente, es imprescindible abstraerla, despegarla y alejarla de sí misma, formalizarla, mediante la reflexión, en lo que de nuevo hay que recordar el precedente de Wordsworth. Sin embargo, entre razón y pasión no se abre una grieta insalvable, sino que, como él mismo explicaría a propósito de su poema «A una dama muy joven, separada»: «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, 1985: 73). O, dicho de otro modo, Cultura frente a Naturaleza o, de otro, Razón frente a Pasión, que es

a su vez la antinomia entre emoción y conciencia o, expresado por fin en términos biedmianos, entre sensibilidad infantil y mentalidad adulta (véase «Sensibilidad infantil, mentalidad adulta», Gil de Biedma, 1980b), antinomia que, según el propio poeta no sería tal, sino contigüidad y continuidad.

Y toda esa estructura o red de parejas de contrarios vuelve a hacerse presente en «Canción final» a través de una de las contradicciones, bien expresada en forma de oxímoron, bien en otras, más antiguas y productivas de la poesía universal, aquella que convoca el fuego y el hielo, que aquí se plasman en «quemar» y «demasiado encendidas», por una parte, y, por otra, en «lámina de hielo». Y no se trata tan solo de que se reúnan estas menciones en el poema, sino que además se afirma expresamente la semejanza, la igualdad entre lo uno y lo otro: «Las rosas de papel [...] *quemar lo mismo que* [...] el tacto de una *lámina de hielo*». En una dicción así se apunta a una significación inalcanzable, que recuerda el procedimiento tan típico de la escritura mística; inalcanzable por cuanto la expresión antitética, la paradójica, no se deja nunca apresar, tan solo sitúa en conjunción significados irreconciliables sin esperanza de que puedan llegar a establecer algún tipo de compromiso sémico por el cual se atisbara algún sentido, alguno que no sea la propia imposibilidad del sentido, su puesta en suspenso. Al respecto, no es un detalle banal el que el término *oxímoron* significaría en griego algo así como ‘locura extrema’, lo que apunta a una peculiar forma discursiva de la que se podría decir que es la palabra del loco, un puro hablar por hablar, el lenguaje liberado de su función fundamental, según suele decirse, que sería la de servir a la comunicación, liberado para servirse a sí mismo, para comunicarse él mismo.

En definitiva, Jaime Gil de Biedma, en un tiempo que es ya el de después de la muerte de «Jaime Gil de Biedma», continuó, más allá de esa muerte de poeta, con su labor de poeta en la reordenación de su obra, en la incorporación de unas pocas páginas a *Las personas del verbo* y fue a disponer como final un breve y bello poema que supone una especie de conclusión lógica de toda su escritura, palabras que son las de un epitafio o, si se prefiere, las que encierran una última clave para la lectura de la misma, y ya Dionisio Cañas escribió que «Quizás la mejor poética de Biedma sea la ‘Canción final’» y también que «En definitiva, la poesía de este autor viene a ser esas rosas de papel que, sin ser verdaderas, emocionan» (Cañas, 1988: 39). Que su lugar es el de la conclusión lo pone en evidencia

el «final» del título —que está muy próximo, por otro lado, al «póstumos» del título del libro ya mencionado— y también que se proyecta sobre el conjunto lo está señalando el sustantivo «Canción», que remite a varios otros poemas de la obra de Gil de Biedma que contienen este término en sus títulos: «Canción para ese día», «Canción de aniversario», «Elegía y recuerdo de la canción francesa» y «Canción de verbena», lo que en el limitado repertorio de textos que es *Las personas del verbo* no es un número escaso⁵. Así, calificando de «póstumos» a los poemas del libro de 1968 —el «último»— y de «final» al poema que cierra el definitivo *Las personas del verbo*, Gil de Biedma estaba imprimiendo a su obra poética una especie de unidad narrativa.

Teniendo, pues, en cuenta ese lugar estratégico, el de la función de enmarcar el resto de la obra, un enmarcarla que es marcarla, que se otorga a «Canción final», cabría leer todos los poemas de *Las personas del verbo* como si fuesen rosas de papel, rosas de papel que no son verdad, no auténticas rosas, no reales, pero que son, en verdad, representaciones de rosas, y si en los términos de la metáfora ya se unían dos elementos contradictorios —lo natural y lo elaborado—, es la contradicción tan profunda, tan certera, tan básica para todo aquel conjunto poético, que presta su estructura a todo el resto del poema, verdadera red de tensiones, de términos antitéticos convocados al concilio textual, que, en cuanto tal, deja sin decir un sentido último que sea esto o lo otro, sino que en su decir afirma tanto lo uno como lo otro, haciendo así que la obra de Gil de Biedma no se configure como un todo cerrado, que no sea expresión de ninguna verdad última, de ninguna significación legible (que no sea la verdad poética, la de que el discurso solo significa que se dice a sí mismo); en su lugar, la pluralidad, las voces en lugar de una voz, a la que allí donde esté no podría calificarse sino de autoritaria. Los poemas, pues, «rosas de papel», de las que ya no se podría predicar la desconfianza que a Sali-

5. Más allá de los títulos hay que añadir las siguientes recurrencias de «canción/canciones» en *Las personas del verbo*: «era la misma *canción* / en las plazas de otro pueblo» (71), «las primeras *canciones* de Brassens» (91), «como aquella *canción* / de entonces» (92), «Y los mismos discursos, los gritos, las *canciones*» (123), «arisca, vil y bella / *canción* francesa de mi juventud» y «ya no somos los mismos, / aunque a veces nos guste una *canción*» (126), más «C'est une *chanson* / qui nous ressemble», que es cita de Kosma y Prévert; anoto también las apariciones de «cantar»: «*Cantaban*. / Y yo *cantaba* con ellos. / Oh sí, *cantábamos* todos» (70), «estas voces / que me *cantan* aquí dentro» (72), «cuando rompimos a *cantar*» (89), «*cantemos*, alegría» (108), «tú que *cantabas* la heroicidad canalla» (126), «las vueltas a casa ya de noche, *cantando*» (132) y «we kept *playing* old lyrics / *Sung* by Judy Garland» (143).

nas le suscitaban, claro que a este tampoco le merecía más confianza «la otra / rosa verdadera», según ya se ha citado. Por el contrario, cabe postular que a través de esas «rosas de papel», tan vivas que «quemán», tanto que resultan ser «demasiado encendidas para el pecho» (recuérdese lo ya citado de Cañas), expresaba Gil de Biedma su fe en la palabra poética, pese a su no ser verdad.

Lejos de cualquier tipo de discurso que pretendiera hacer explícita —comprendida, esto es, limitada— su significación, «Canción final» se presenta como una calculada ambigüedad —en cuanto al cálculo que se deja leer en la poesía de Biedma, véanse las detalladas observaciones, e interpretaciones, de Antonio Armisen (1999)— entre conceptos opuestos, convocados y conciliados tan solo en el discurso; o, dicho de otro modo, la expresión de una duda, que quizá sea una de las pocas posibilidades que al lenguaje poético contemporáneo se le ofrecen. Un discurso donde el yo que habla no se identifica con el yo que escribe, siendo que a la vez se supone —como le gustaba recordar a Biedma que había dicho Gabriel Ferrater— que está detrás Baudelaire escuchando lo que se dice, en un discurso así, la dición no puede estar ya sino en tensión irresoluble, debatiéndose sin fin.

Al rescatar «Canción final» y situarlo en el lugar privilegiado de la conclusión, Gil de Biedma ofrecía el texto o, al menos, uno de ellos, desde el que interpretar su obra y habrá que tener en cuenta que, a propósito de *Metropolitano* de Carlos Barral, había escrito que «es sobre todo un poema acerca de las relaciones del hombre con las cosas por él creadas, o interpretadas, que es otra forma de crear» (1980a: 41-42) y que el poema de Biedma habla precisamente de eso, de las relaciones del hombre con las cosas por él creadas, del poeta con sus poemas. Volviendo a las citas de Eliot recogidas más arriba, hay que decir que todos los poemas anteriores de *Las personas del verbo*, el pasado, configuran «Canción final», a la vez que aquellos son configurados por este cuando se llega a su lectura. Así como que el pasado, los poemas anteriores, se hacen presente, se cifran en esa «Canción final», pues tanto «canción final» nombra a todos los otros poemas como «canciones anteriores a la final», cuanto los toma como referentes bajo la designación de «rosas de papel». Y diré para terminar que si el mismo Gil de Biedma había señalado que en la poesía de Baudelaire es clave la antinomia emoción/conciencia (que se lee en «Canción final» en la forma de «pecho»/«frente pensativa») y que la escritura crítica de un poeta es, según el mismo Biedma, un

modo de pensar y entender el trabajo poético propio⁶, una forma sobre todo de entenderse a sí mismo su propia labor de poeta, «Canción final» resulta ser la expresión de esa misma antinomia entre emoción y conciencia —antinomia, claro, que es ahora contigüidad y continuidad, que ya no lo es, por tanto—, que sería uno de los ejes a partir de los cuales se teje toda su escritura y que en su poema (ahora) testamentario proyecta lo antinómico, lo contiguo y lo continuo a todo el conjunto: voz de una tensión, de una paradoja, de una contradicción que señala a un sentido irresoluble, y quizá sea ese el mensaje final de la poesía de Jaime Gil de Biedma.

6. Refiriéndose a sus escritos de crítica literaria, escribe como presentación en *El pie de la letra* que «A medias disfrazado de crítico y a medias de lector, estaba en realidad utilizando la poesía de otro para discurrir sobre la poesía que estaba yo haciendo, sobre lo que quería y no quería hacer. Por supuesto, no pretendo describirme como un singular caso de perversión profesional; las palabras de Auden que sirven de prólogo a este libro son bien explícitas [estas palabras son: «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»]. Tiene toda la razón. Incluso en el mejor de los casos, los poetas metidos a críticos de poesía nunca resultamos del todo convincentes, aunque a veces sí muy estimulantes, precisamente porque estamos hablando en secreto de nosotros mismos» (Gil de Biedma, 1980d: 12).

BIBLIOGRAFÍA

- Armisen, Antonio (1999): *Jugar y leer. El Verbo hecho tango de Jaime Gil de Biedma*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Cañas, Dionisio (1988): «La mirada irónica de Jaime Gil de Biedma», en JGB, *Volver*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 11-48.
- Eliot, Thomas Stearns (1962): *The Complete Poems and Plays. 1909-1950*, Nueva York, Harcourt, Brace & World.
- Eliot, Thomas Stearns (1968): *Función de la poesía y función de la crítica*. Pról. y trad. Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Seix Barral [1955].
- Gil de Biedma, Jaime (1968): «Prólogo», en T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Seix Barral, pp. 5-24 [1955].
- Gil de Biedma, Jaime (1980a): «*Metropolitano*: la visión poética de Carlos Barral», en *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, pp. 41-50 [1957].
- Gil de Biedma, Jaime (1980b): «Sensibilidad infantil, mentalidad adulta», en *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, pp. 51-56 [1959].
- Gil de Biedma, Jaime (1980c): «El ejemplo de Luis Cernuda», en *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, pp. 68-74 [1962].
- Gil de Biedma, Jaime (1980d): «Nota preliminar», en *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, pp. 11-14.
- Gil de Biedma, Jaime (1982): *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral.
- Gil de Biedma, Jaime (1985): «La imitación como mediación, o de mi Edad Media», en *Edad Media y literatura contemporánea*. Ed. Francisco Rico, Madrid, Trieste, pp. 61-87.
- Gil de Biedma, Jaime (2002a): «Gil de Biedma o la palabra sentida, sufrida y gozada». Entrevista de Biel Mesquida y Leopoldo María Panero, en *Conversaciones*. Edición y prólogo de Javier Pérez Escotado, Barcelona, El Aleph, pp. 71-81 [1977].
- Gil de Biedma, Jaime (2002b): «Con Gil de Biedma, colgados de la poesía». Entrevista de Jesús Fernández Palacios, en *Conversaciones*. Edición y prólogo de Javier Pérez Escotado, Barcelona, El Aleph, pp. 163-174 [1983].
- Gil de Biedma, Jaime (2002c): «Entrevista a Gil de Biedma». Entrevista de la redacción de *Thesaurus*, en *Conversaciones*. Edición y prólogo de Javier Pérez Escotado, Barcelona, El Aleph, pp. 221-231 [1987].
- Gil de Biedma, Jaime (2002d): «'Escribir fue un engaño'. Palabras póstumas del poeta seriamente enfermo». Entrevista de Carmen Riera y Miguel Munárriz, en *Conversaciones*. Edición y prólogo de Javier Pérez Escotado, Barcelona, El Aleph, pp. 233-238 [1987].
- Salinas, Pedro (1971): *Poesías completas*. Edición de Soledad Salinas de Mari-chal. Prólogo de Jorge Guillén, Barcelona, Barral.