

EDUARDO CHIRINOS

Nueve miradas sin dueño

*Ensayos sobre la modernidad y sus representaciones
en la poesía hispanoamericana y española*



Capítulo 8



Pontificia Universidad Católica del Perú
Fondo Editorial 2004

FONDO
DE CULTURA
ECONÓMICA



Nueve miradas sin dueño: Ensayos sobre la modernidad y sus representaciones en la poesía hispanoamericana y española

© 2004 Eduardo Chirinos

© 2004 Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú

Plaza Francia 1164, Lima 1, Perú

Telefax: 330-7405 / Teléfonos 330-7410, 3307411

Correo electrónico: feditor@pucp.edu.pe

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Carretera Picacho-Ajusco, 227, 14200, México, D.F.

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DEL PERÚ

Berlín 238, Lima 18, Perú

www.fondodeculturaeconomica.com

Diseño de carátula: Edgard Thays

Imagen de Carátula: «Comfort of the Orient», Paul Klee (1879-1940)

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Derechos reservados

Impreso en Perú - Printed in Peru

Primera edición: julio de 2004

Tiraje: 1000 ejemplares

Hecho el Depósito Legal, Registro N.º 1501-36-2004

ISBN: 9972-42-642-4

8

CONFESIONES INCONFESABLES

La infancia recuperada en dos poemas de Jaime Gil de Biedma

*Aunque acaso fui yo quien te enseñó.
Quien te enseñó a vengarte de mis sueños,
por cobardía, corrompiéndolos*

«Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma»

EN NUMEROSAS PÁGINAS ensayísticas y autobiográficas Jaime Gil de Biedma se ha detenido a reflexionar sobre el estrecho vínculo que existe entre la poesía y la sensibilidad infantil. Para un lector más o menos familiarizado con su obra no será difícil encontrar en estas reflexiones paráfrasis de poemas (incluso prosificación de versos y estrofas) que funcionan como claves de lectura. En el ensayo titulado precisamente «Sensibilidad infantil, mentalidad adulta» (1980), Gil de Biedma explica que la unificación de la sensibilidad solo es posible en el reencuentro voluntario con la infancia, la misma que a lo largo de los años se ha visto fragmentada por el desarrollo de la conciencia con ayuda de la educación formal. En este sentido, la frase evocada de Baudelaire —«Le génie c'est l'enfance retrouvée à volonté»— propone nada menos que una declaración de principios: no se trata de una idealización de la niñez ni de la exaltación de la llamada «poesía para niños», sino de atreverse a cruzar con los ojos abiertos el puente que une la poesía con la infancia. Gil de Biedma lo declara con meridiana lucidez:

Quien no sepa en algún modo salvar su niñez, quien haya perdido toda afinidad con ella, difícil es que llegue a ser artista, casi imposible que pueda nunca ser poeta, y no por ninguna razón sentimental, sino por un hecho muy simple: la sensibilidad infantil constituye, por así decir, un campo continuo, y la poesía no aspira a otra cosa que a lograr la unificación de la sensibilidad. (51)

La satisfacción de esta demanda (que funciona también como una poética) no está exenta de conflictos, sobre todo si se toma

Mi infancia eran recuerdos de una casa
 con escuela y despensa y llave en el ropero,
 de cuando las familias
 acomodadas,

 como su nombre indica,
 veraneaban infinitamente
 en *Villa Estefanía* o en *La Torre
 del Mirador*

 y más allá continuaba el mundo
 con senderos de grava y cenadores
 rústicos, decorado de hortensias pomposas,
 todo ligeramente egoísta y caduco.
 Yo nací (perdonadme)
 en la edad de la pérgola y el tenis.

Las referencias a Antonio Machado y a Rafael Alberti no solo cumplen la doble función de homenaje y distanciamiento, sino un papel integrador respecto de una tradición en la que el poeta-hablante se reconoce y en la que instala el origen (esto es, la infancia) de la modernidad literaria española. La intertextualidad funciona también como intersubjetividad contrastiva: nada hay en la vida evocada del hablante que se corresponda con el «torpe aliño indumentario» del hablante del poema de Machado. Pero hay más. Leamos la primera estrofa de «Retrato» (*Campos de Castilla*, 1912):

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla
 y un huerto claro donde madura el limonero;
 mi juventud, veinte años en tierra de Castilla;
 mi historia, algunos casos que recordar no quiero.

El cambio de tiempo verbal es significativo: si el poema de Machado emplea el presente («Mi infancia *son* recuerdos...») como una forma de subrayar la presencia del recuerdo; el de Gil de Biedma utiliza el mismo verbo, pero en imperfecto («Mi infancia *eran* recuerdos...») con lo que hace explícito que los recuerdos infantiles, e incluso el acto mismo de recordar, han sido dejados

atrás o, como lo sugiere Rovira, son atribuibles a la adolescencia del hablante. A diferencia de los lugares evocados por el poema de Machado, que tornan al presente en virtud de la evocación, los lugares evocados por el de Gil de Biedma continúan perteneciendo al pasado del adolescente que fue y en el cual el hablante maduro ya no se reconoce. Ese mismo hablante, sin embargo, es perfectamente capaz de recordar y registrar fragmentos incómodos de su historia, lo que no ocurre con el hablante del poema de Machado, quien decide simplemente omitirlos («mi historia, algunos casos que recordar no quiero»). Ahora bien, si el hablante adulto se disocia de la infancia tal como la recordaba el adolescente, ¿dónde se encuentra su recuperación? El hecho de que no la olvide y que la haga explícita nos puede proporcionar una clave: con los fragmentos rescatados el adulto se construye una infancia que hace más habitable su presente. Dicho de otro modo, la mentalidad adulta recrea su infancia de acuerdo con las demandas de sus propios deseos.

Entre las obras, tan distintas por lo demás, de Gil de Biedma y Antonio Machado se impone un vínculo común en su preocupación por el tiempo. «Su poesía viene a ser la búsqueda y la invención de una identidad consciente del irreparable paso del tiempo, a la vez que se aferra, mitificándolos, a los fugaces instantes de felicidad y afirmación, tanto personal como social que ese mismo tiempo depara», ha escrito Dionisio Cañas (11) resumiendo uno de los aspectos más señalados de la poesía de Gil de Biedma. Claro que no se trata en rigor de «la palabra en el tiempo», pero puede percibirse una comunidad de intereses que le otorgan a Machado la ascendencia necesaria para el homenaje.³

³ En su libro *Poesía del conocimiento*, Andrew Debicki ha señalado que «la intertextualidad sitúa a este poema de Gil de Biedma en el contexto de la poesía meditativa de Antonio Machado y sus ideales perdidos y recordados». Luego matiza su observación señalando que «El poema, no obstante, y al revés de la poesía de Machado, rememora una vida y unas ilusiones más bien limitadas» (206). No debe olvidarse que *Las personas del verbo* (su obra

La intersubjetividad contrastiva se manifiesta también con relación al segundo poeta citado. La placidez burguesa que rodeó el ambiente familiar del hablante (según él mismo lo relata en el poema) no es equiparable a la de Rafael Alberti: se trata de otra época, de otra mentalidad, de otra actitud ante la vida y también ante la poesía. Es significativo que Gil de Biedma haya elegido dos poetas tan disímiles como Machado y Alberti para reunirlos en el mismo programa confesional: las dos reminiscencias provienen de poemas que suponen una mirada hacia atrás, un ajuste de cuentas con la vida de sus autores y con sus propias obras; es natural, entonces, que ambos recurran a su propia infancia y la hagan pública. El poema de Alberti «Carta abierta» (*Cal y canto*, 1929) predica desde el título esa voluntad y ese deseo: la conciencia de haber nacido con las primeras manifestaciones de la modernidad llena al hablante (también biográfico como los de Machado y Gil de Biedma) de un legítimo orgullo: la vida del colegio y el desprecio por las áridas materias escolares, la mitología jesuítica (Roma contra Cartago), el espejismo cosmopolita del cine y las mitologías de la modernidad que desplazan las viejas mitologías religiosas y sociales son mencionados sin ninguna voluntad de ocultamiento ni mala conciencia:

Yo nací —irespetadme!— con el cine.
 Bajo una red de cables y de aviones.
 Cuando abolidas fueron las carrozas
 de los reyes y al auto subió el Papa.

La sustitución del «respetadme» por el «perdonadme» es reveladora: si el hablante de «Carta abierta» recurre a los elementos señalados de la modernidad es porque ellos le permiten ser parte dinámica de la historia. El hablante de Gil de Biedma, en cambio,

poética completa) está presidida por un epígrafe de Machado, donde aconseja «...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».

no tiene más remedio que recurrir a los plácidos y peligrosos beneficios de esa modernidad que, lejos de instalarlo en la dinámica de la historia, lo excluyen de ella, confinándolo a los *ghettos* exclusivos de su clase.

El sensible cambio de tono que se produce hacia la última parte del poema registra el modo con que esa voluntad de reencuentro con la infancia de la que hablaba Baudelaire se estrella con las dificultades para leer los fragmentos que la memoria conserva del naufragio. Esos fragmentos se resisten con tenacidad a la recomposición (es decir, a transformarse en *argumento*) para mantener, en su dispersión, la disponibilidad para reaparecer en la conciencia adulta. La recuperación de estos fragmentos es un proceso muy lento de exorcismo en el que vuelven a aparecer viejos fantasmas desterrados, acompañados por la mitología infantil que sustenta la personalidad del sujeto remembrante:

La vida, sin embargo tenía extraños límites
y lo que es más extraño: una cierta tendencia
retráctil.

Se contaban historias penosas,
inexplicables sucedidos
donde no se sabía, caras tristes,
sótanos fríos como templos.

Algo sordo

perduraba a lo lejos
y era posible, lo decían en casa,
quedarse ciego de un escalofrío.

De mi pequeño reino afortunado
me quedó esta costumbre de calor
y una imposible propensión al mito.

El desconcierto y la perplejidad que impedían al niño la comprensión de los hechos recordados se hacen presentes en estos versos, donde la voz adulta cede el punto de vista a la mirada infantil. El aislamiento de la frase «Algo sordo» funciona como otro interludio de lectura: para el niño, la ausencia de explicaciones no

significa la ausencia del problema que lo acucia, sino la inquietante presencia del silencio de los adultos que reproducen los espacios blancos que rodean la secuencia. La dificultad de fijar los límites de la vida (en la que el niño se detenía a pensar a menudo) y el aislamiento del *ghetto* (que no tiene reparos en calificar de «pequeño reino afortunado») terminarán brindándole la costumbre del calor y la «imposible propensión al mito»; necesaria y heroica herencia que le permitirá volver a ese difícil estado continuo de sensibilidad que es la poesía. Pero en su ensayo citado, Gil de Biedma lo dice mejor que yo:

La poesía aspira a afectar nuestra sensibilidad completa, aboliendo las aduanas y los puestos de vigilancia a que nos tienen acostumbrados las exigencias de la vida práctica, y situándonos en estado de total inmediatez a una realidad en la que el habitual divorcio entre las cosas o los hechos y las significaciones ha sido finalmente superado mediante un proceso de mitificación. Y la mitificación —que es la forma en que propiamente se manifiesta la sensibilidad continua— descansa casi siempre en la prolongación de la trayectoria de un estímulo hasta operar en campos distintos del suyo original. (52)

La mitificación como la única forma en que se manifiesta la sensibilidad continua es una constante en la obra de Gil de Biedma. En su ensayo «De mi antiguo comercio con los héroes» sostiene que, al igual que la mitología griega, «[e]l mito es también y sobre todo, una tentativa de comprensión de la vida y una consolación de ella» (208). Conviene aclarar, para evitar cualquier suspicacia semántica, que para Gil de Biedma tan míticos y necesarios son los Reyes magos, como la cigüeña de París y los que ofrece el «maravilloso cine», y la lectura de libros tan memorables como *La pagoda de cristal*, *El Coyote* o *Los tigres de Mompracem*:

Una mitología —escribe Gil de Biedma en el artículo citado— que es una almoneda incoherente, un *bric-à-brac* de referencias de muy variado origen y de sueños, pero que sirve de pauta a nuestra experiencia de lo real y de lo imaginario y la reduce a un

orden nuestro. De ese montón de imágenes rotas, de esa epopeya en fragmentos que cada cual intenta recomponer a semejanza suya, los restos antiguos siempre serán los más amados. (1980, 209)

El problema surge cuando estas mitologías empiezan a perder eficacia y son reemplazadas por otras tal vez más útiles, pero menos nobles: las mitologías económicas y las sociales. Este es el tema de «Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera», poema que en constante diálogo intertextual con la «Canción a las ruinas de Itálica», narra un paseo del hablante a la montaña de Montjuïc que es, también, un recorrido por su memoria fragmentada y —como señala Margaret Persin a propósito del bilingüismo del título— la conciencia de «su alienación y exilio en el interior de una sociedad dada» (579, mi traducción). Dicho escenario, donde evoca (o más bien recrea) a sus padres como jóvenes esposos cuya bonanza económica es correlativa a la Barcelona de la preguerra, deviene en una desencantada reflexión sobre el mundo de su propia infancia:

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.

Esta reflexión da cuenta del amargo reemplazo de las viejas mitologías, pero también del deseo de no permitir que las nuevas vicien sus certezas morales más arraigadas (no por casualidad el libro se titula *Moralidades*). Sin embargo, a pesar de la amargura, la ironía se hace presente como un antídoto contra la solemnidad,

saboteando permanentemente la nota elegíaca. La intertextualidad con el poema de Rodrigo Caro no solo se explica por la correspondencia entre las ruinas de Itálica y el Montjuïc catalán; tiene que ver también (al igual que en «Infancia y confesiones») con la presencia de un interlocutor cómplice y silencioso. La —¿casual?— homofonía entre *Fabio*, interlocutor del poema de Caro, y *Fabián* Estapé, a quien está dedicado el poema de Gil de Biedma, no solo refuerza poderosamente la evocación intertextual, sino que sugiere una posible identidad de funciones. Amigo del grupo de Barcelona y frecuentador de sus tertulias literarias, Fabián Estapé Rodríguez es un prestigioso economista catalán a cuyas clases solía asistir Gil de Biedma en la Facultad de Derecho en el curso de 1946-1947.⁴ Es de suponer que en esas clases el poeta encontró las áridas razones económicas que le explicaron, sin ninguna concesión a la nostalgia, los desastres de la postguerra. En una suerte de agradecimiento vengativo por haberle arruinado sus viejas mitologías, el hablante invierte los papeles convirtiendo a su profesor (como al Fabio retórico de Caro) en un interlocutor mudo a quien obliga a escuchar sus propias confesiones.

Las lecciones de Estapé están implícitas en la supresión de la segunda parte de la expresión popular «Barcelona és bona si la bossa sona», que ironiza sobre el carácter desarrollista y comercial que tradicionalmente ha definido a Barcelona.⁵ Dicha supresión explica su tiránica presencia en el subtexto, puesto que si Barcelona, contrariando el dicho, «ja no és bona» es porque el dinero ya no es tan fácil de obtener como lo era en la época en que sus padres se beneficiaron con «el capitalismo de empresa fami-

⁴ Así lo informa Cañas (1989) recurriendo a las memorias de Carlos Barral *Años de penitencia* (1982). Fabián Estapé (Gerona, 1923) fue profesor de economía política de la Universidad de Barcelona, de la que fue rector en 1969 y 1975. Es considerado uno de los economistas españoles más influyentes de las últimas décadas.

⁵ Un verso del poema subraya la marca temporal de la evocación: «era en el año de la Exposición». Se refiere a la Exposición Universal, que se llevó a cabo en 1929, precisamente en Montjuïc de Barcelona.

liar». El fracaso del valor básico que permitía sustentar una mitología burguesa (y popular, como lo es el origen de la expresión) se traduce en la crisis económica y social sobre la que reflexiona el hablante, vinculándola con su propia vida:

Yo busco en mis paseos los tristes edificios
 las estatuas manchadas con lápiz de labios,
 los rincones del parque pasados de moda
 en donde por las noches, se hacen el amor...
 Y a la nostalgia de una edad feliz
 y de dinero fácil, tal como me la contaban,
 se mezcla un sentimiento bien distinto
 que aprendí de mayor,
 ese resentimiento
 contra la clase en que nací,
 y que se complace también al ver mordida,
 ensuciada la feria de sus vanidades
 por el tiempo y las manos del resto de los hombres.⁶

El voluntario diseño de una escenografía decadente tiene, en este fragmento, un marcado sabor irónico que funciona, paradójicamente, como una declaración de gustos. El «despedazado anfiteatro» que cantara Rodrigo Caro se convierte no solo en el «despedazado anfiteatro / de las nostalgias de la burguesía», sino también de las suyas propias: entre el niño burgués que participaba con felicidad de la mitología sustentada por el capitalismo, y el adulto que se complace en ver «mordida, [y] ensuciada la feria de las vanidades» de su propia clase, se instalan sin excluirse la nostalgia y la crítica. Esta alianza va de la mano con aquella otra que propone la segunda parte del título, «mi paseo solitario en primavera». Unida a la primera por una *o* disyuntiva, que es también una

⁶ Compárese la estrofa citada con este fragmento de la «Canción a las ruinas de Itálica»: «Fabio, si tú no lloras, pon atenta / la vista en luengas calles destruidas, / mira mármoles y arcos destrozados, / mira estatuas soberbias, que violenta / Némesis derribó, yacer tendidas; / y ya en alto silencio sepultados / sus dueños celebrados» (1987, 291).

marca de identidad, este subtítulo nos remite a una de las composiciones más célebres del poeta prerromántico Nicasio Álvarez de Cienfuegos: «Mi paseo solitario de primavera». ⁷ Esta elección podría parecer un poco extraña si consideramos la distancia estética entre Gil de Biedma y Álvarez de Cienfuegos, pero esta distancia se diluye parcialmente si comprobamos en ambos poemas la presencia de un interlocutor mudo a quien va dirigido el discurso. En efecto, la función comunicativa de Fabián Estapé (cuyo modelo retórico lo encontramos en el Fabio de «Canción a las ruinas de Itálica») es cumplida en el poema de Cienfuegos por el «querido y dulce Ramón» de quien se sirve el hablante para confrontar la vida de la ciudad con una versión romántica de la vida del campo semejante a la que aconsejara Fray Luis de León en su «Oda a la vida retirada». La ausencia física del interlocutor (y su consecuente silencio) redundando en la soledad radical en la que se instalan ambos discursos; soledad que, como se ha visto, desencadena la denuncia política y aún social. ⁸

La certeza de que la recomposición del pasado fragmentado solo es posible a partir de una proyección ideológica hacia el futuro, se produce en el momento en que el hablante solitario asciende por la montaña del Montjuïc:

⁷ La reminiscencia que supone la apropiación (y recontextualización) del título es obvia, pero debe repararse en el cambio de la preposición *de* (que sugiere una relación de carácter temporal) por *en* (que privilegia más bien una relación espacial). Sea por voluntad expresa, por un error de transcripción o un desliz de la memoria, esa sutil diferencia revela las distancias entre uno y otro poeta.

⁸ Nicasio Álvarez de Cienfuegos es considerado un lejano precursor de la poesía social, como lo demuestra su oda titulada «En alabanza a un carpintero llamado Alfonso», que en su momento fuera juzgada por «subversiva y socialista» por Menéndez y Pelayo. Para el polígrafo montañés, Álvarez de Cienfuegos era «un embrión informe de la gran poesía de Quintana, a quien precedió en traer al arte, si bien de un modo vago y nebuloso, las ideas del siglo XVIII» (1952, 12). Sobre Cienfuegos como poeta social, véase Cano (1975, 85-101) y Arce (1981, 327-330).

Y yo subo despacio por las escalinatas
sintiéndome observado, tropezando entre las piedras
en donde las higueras agarran sus raíces,
mientras oigo a estos chavas nacidos en el Sur
hablarse en catalán, y pienso a un mismo tiempo,
en mi pasado y en su porvenir

Sean ellos sin más preparación para la vida
más fuertes al final que el patrón que les paga
y que el *salta-taulles* que les desprecia:
que la ciudad les pertenezca un día.
Como les pertenece esta montaña,
este despedazado anfiteatro
de las nostalgias de una burguesía.

Las analogías en el personalísimo trato de lo «social» que ofrece este poema con el de Cienfuegos permiten subrayar la continuidad temporal establecida entre ambos. La visión de los despreocupados y jóvenes padres recorriendo la avenida de los tilos o la explanada de Miramar en un «Chrysler amarillo y negro» se encuentra premonitoriamente anunciada (y sancionada) en estos versos de Cienfuegos: «¿Dó en eterna inquietud vagáis perdidos, / hijos del hombre por la senda oscura / do vuestros padres sin ventura erraron?». Al subrayar la evocación, el hablante del poema de Gil de Biedma transforma su propio paseo (su propia «errancia») en un ritual de recuperación por repetición y distanciamiento: al transitar los mismos lugares donde transitaron sus padres cobra conciencia de la distancia que lo separa de ellos, del mismo modo que al transitar los lugares recorridos por la tradición literaria se aleja del referente romántico y se instala en una época cuya dignidad solo puede ser recuperada proponiendo la victoria de la evocación artística sobre la supuesta solidez de los valores burgueses. En su ensayo «Gil de Biedma y su paseo entre las ruinas», Dionisio Cañas señala una diferencia pertinente entre el paseante romántico y el *flâneur* decadente: «Para el poeta-paseante romántico las ruinas representaban el triunfo de la naturaleza sobre el artifi-

cio. Para el *flâneur* decadente, la búsqueda de la intensidad, a través de la perversión exquisita en la ciudad, vendría a ser la victoria del artificio, del arte, sobre la vulgaridad burguesa» (103). Las consecuencias de esta observación son harto dramáticas en la medida en que revelan la soledad del *flâneur*, para quien el arte ya no puede ser la comprobación feliz de la naturaleza, sino la solitaria comprobación del arte mismo y del artista que lo crea.

En este juego de correspondencias se desliza, en forma paralela y soterrada, la idea de que el pasado literario evocado (Machado y Alberti en «Infancia y confesiones», Caro y Cienfuegos en «Barcelona ja no és bona») está en estrecha relación con el pasado personal, vale decir con su propia tradición cultural. La evocación de la madre embarazada del propio hablante («Así yo estuve aquí / dentro del vientre de mi madre») se convierte en la justificación de un impulso atávico que lo lleva a recorrer esos espacios («algo oscuro . . . algo interior me trae / por estos sitios destartalados») y en un poderoso indicador intertextual que insinúa que el hablante «ya estaba» de algún modo presente en la tradición española que lo precedía. El hecho de que este proceso esté formulado en primavera —la estación menos propicia al pesimismo y al desencanto— le otorga un contraste dramático que recuerda los primeros versos de *The Waste Land* de T.S. Eliot, pero también los de Cienfuegos en el poema homónimo:

Tendido allí sobre la verde alfombra
de grama y trébol, a la sombra dulce
de una nube feliz que marcha lenta
con menudo llover regando el suelo,
late mi corazón, cae y se clava
en el pecho mi lánguida cabeza,
y por mis ojos violentos rompe
el fuego abrasador que lo devora. . .

La prestigiosa mitología creada alrededor de la primavera como estación de la juventud, el nacimiento y la esperanza, se arruina al instalar precisamente allí la reflexión evocadora que incluye su

propio nacimiento. El mito de la estabilidad de las economías sociales (establecido por correlato espacial con las ruinas del poema de Caro) y el mito de la primavera (establecido por correlato temporal con el poema de Cienfuegos) son destruidos en un paseo solitario donde la imposibilidad de recuperar los despojos de una «edad feliz» (tanto personal como literaria y social) conduce a la recuperación de los «espacios continuos de la sensibilidad». Pero esta empresa tampoco es fácil: la mentalidad adulta, al fin y al cabo la poseedora de la conciencia, es capaz de reconstruir esos despojos a partir de su inserción en un presente histórico donde esos mitos, si bien han fracasado, continúan funcionando como motor de la creación poética, generando la «imposible propensión al mito». Para Gil de Biedma asumir la «mentalidad adulta» no solo significa establecer las coordenadas histórico-sociales y literarias en las que se hallaba inscrita su infancia, sino servirse a conciencia de ellas para escenificar su propia situación (la suya, la de sus compañeros de viaje, la de sus lectores) en el presente; aunque se corra el riesgo de socavar vengativamente la solidez de los sueños más arraigados. El mismo Gil de Biedma ya lo había advertido: «el hombre se venga de sus sueños corrompiéndolos» (1980, 210).

OBRAS CITADAS

- ALBERTI, Rafael. *Poesías completas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1961.
- ARCE, Joaquín. *La poesía del siglo ilustrado*. Madrid: Editorial Alhambra, 1981.
- CANO, José Luis. *Heterodoxos y prerrománticos*. Madrid: Ediciones Júcar, 1975.
- CARO, Rodrigo. «Canción a las ruinas de Itálica». *Poesía lírica del Siglo de Oro*. Elías Rivers, ed. Madrid: Cátedra. Letras Hispánicas, 1987. 289-292.
- CAÑAS, Dionisio. «Gil de Biedma y su paseo entre las ruinas». *Revista de Occidente* 110-111 (1990): 101-110.
- CIENFUEGOS, Nicasio Álvarez de. *Poesías*. José Luis Cano, ed. Madrid: Clásicos Castalia, 1969.
- DEBICKI, Andrew. *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*. Trad. Alberto Cardín. Ediciones Júcar: Madrid, 1986.
- GIL DE BIEDMA, Jaime. *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*. Madrid: Editorial Crítica, 1980.
- . *Las personas del verbo* [1975]. 6ª edición. Barcelona: Seix Barral, Biblioteca Breve, 1992.
- . *Volver*. Dionisio Cañas, ed. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 1989.

- MACHADO, Antonio. *Obras. Poesía y prosa*. 2^a edición. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Tomo IV. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952.
- PERSIN, Margaret H. «Intertextual Strategies in the Poetry of Jaime Gil de Biedma». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 11.3 (1987): 573-590.
- ROVIRA, Pere. *La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Barcelona: Edicions dell Mall, 1986.