

DE LA EXPLORACIÓN DEL YO
AL ENCUENTRO DE LOS OTROS.
NOTAS SOBRE *COMPAÑEROS DE VIAJE*
DE JAIME GIL DE BIEDMA

y una entera muchedumbre
me prorumpió desde dentro...
JAIME GIL DE BIEDMA

Compañeros de viaje, primer libro de poesía de Jaime Gil de Biedma, describe el proceso de maduración del poeta, el tránsito de su infancia y juventud hacia la madurez, visto desde ese momento de plenitud. La historia resumida en los poemas inicia mostrando al poeta doblado sobre sí mismo, contemplándose desde una conciencia atemporal, plena de sueño y de mito, y termina proyectándolo como un individuo que participa en la sociedad, en el espacio común e histórico. El libro ofrece así una imagen del propio poeta visto a través del tiempo: una exploración de su experiencia, que es a la vez una exploración del sentido que en distintos momentos el poeta ha querido darle a su vida. Desde el principio mismo del poemario, esta imagen es la de un hombre en crisis, que vive dividido entre dos impulsos: entre la tentación de retratarse resguardado dentro de un tiempo mítico, donde la vida no sufre alteración, y el deseo de abrirse al tiempo histórico, un tiempo de participación y de integración, donde las voces de las otras personas empiezan a hacerse presentes, y donde el poeta espera salir de su solipsismo para abrazar la realidad. En las tres partes del libro –“Ayer”, “Por vivir aquí” y “La historia para todos”–, se puede seguir este desplazamiento, que va desde lo individual a lo colectivo, del *yo* al *nosotros* gramaticales, conforme se van entretejiendo todas estas voces. De esta manera, es visible la unidad estilística del libro, con todo y la aparente disparidad entre algunos de sus poemas, discernible por ejemplo al pasar del lirismo de “Las afueras” a la convicción moralizante de “Por lo visto”.

La transición es claramente visible en el empleo de las personas gramaticales, en el cambio de la primera persona de singular al plural

y en el tipo de articulación discursiva, que pasa del soliloquio al diálogo y a una alocución, dirigida a los amigos, “o mejor: compañeros”¹. En cuanto a los temas (o en realidad, los enfoques), que la preocupación expresiva supone, los poemas señalan un espacio individual, en el que se quiere perfilar a la persona hablante, según su lírica contemplación de sí mismo y en sus relaciones interpersonales. Ese espacio, al poblarse de más personajes, muestra el cambio y el desgaste que el tiempo trae consigo, los estragos de la historia, que son sin duda una de las preocupaciones centrales del poemario. En términos más específicos, los poemas ofrecen la meditación que el sujeto hace en primera persona de una infancia que transcurrió en los años de la Guerra Civil y de una juventud que se abrió paso durante el franquismo. Entre la búsqueda de sí mismo que emplea el yo y el encuentro que vive con los compañeros en el tiempo², se desarrolla la experiencia plasmada en los poemas, tal y como el propio Gil de Biedma afirma en el prefacio: “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... o por lo menos de unos cuantos entre ellos”³.

El epígrafe al inicio de “Ayer”, que está tomado de la oda de William Wordsworth⁴, “Ode: Intimations of Immortality”, V, resume no sólo la idea anterior, sino el “argumento” de todo el poemario, su mensaje central:

¹ La flexión hacia el plural de las personas gramaticales en *Compañeros de viaje* fue atisbada ya por CARLOS BARRAL (“Apostillas a *Compañeros de viaje*, de Jaime Gil de Biedma”, *PSA*, 1961, núm. 58, pp. 72-82). Refiriéndose al poema “Amistad a lo largo”, explica que “se dice a «los demás» la equivalencia de las vidas que cada uno contamos y se prefigura el sujeto plural invocado en *La historia para todos*” (p. 77). No abunda, con todo, en sus implicaciones. Aun la crítica reciente ha notado la cuestión sin resolverla del todo. ÁLVARO ÁLVAREZ DELGADO (“*Compañeros de viaje*” [1959]. *El primer Jaime Gil de Biedma*, tesis doctoral, El Colegio de México, México, 2009, p. 585), tras un cuidadoso análisis de los poemas del libro, reflexiona sobre el asunto de las personas verbales; observa que las terceras personas de singular y plural son las que más aparecen en el poemario, con lo que, según él, se distanciaría, sin escudarse, de los hechos. Considero que la flexión de una a otra persona, el desplazamiento, más que distancia, implica diálogo e interacción, según explicaré más adelante.

² Es congruente que asimismo los amigos tuviesen preocupaciones y estrategias semejantes. Véanse los siguientes versos de GABRIEL FERRATER: “Després vénen els anys, i felicitment / també s’allunyen, i se’ns va cansant / la mà que acaricia el front tossut / de l’anyell íntim, i ve que adoptem / aquest plural, no sé si de modèstia / que renuncia al singular” (“In Memoriam”, en *Ocho siglos de poesía catalana. Antología bilingüe*, sel. y pról. de J.M. Castellet y J. Molas, Alianza, Madrid, 1969, p. 527). Véase, también, PERE ROVIRA, *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, prolog. José Manuel Blecuca, Edicions del Mall, Barcelona, 1986, p. 112.

³ J. GIL DE BIEDMA, *Las personas del verbo*, pról. J. Valender, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2006, p. 54. En adelante, las citas se identificarán sólo por el número de página, que se colocará entre paréntesis en el cuerpo del texto.

⁴ *Selected poems*, ed. J.O. Hayden, Penguin, London, 1994, pp. 139 y ss.

Shades of the prison-house begin to close
 Upon the growing Boy,
 But He beholds the light, and whence it flows,
 He sees it in his joy;
 The Youth, who daily farther from the east
 Must travel, still is Nature's Priest,
 And by the vision splendid
 Is on his way attended;
 At length the Man perceives it die away,
 And fade into the light of common day
 (p. 57).

El muchacho, conforme crece, reconoce estar viviendo en un espacio confinado por las sombras de un exterior desconocido (“Shades of the prison-house begin to close / Upon the growing Boy...”), pero mientras siga siendo joven también tiene la oportunidad de contemplar *la visión espléndida* (“But He beholds the light...”). Una situación muy similar es la que se proyecta en los versos de “Las afueras”. El proceso de experiencia que se describe en “Por vivir aquí” y “La historia para todos”, que disipa las visiones de juventud y conduce al espacio común de los hombres en la Historia, se sugiere en el pareado final: “At length the Man perceives it die away, / And fade into the light of common day”, que alude a una experiencia que también es evocada en las dos últimas secciones de *Compañeros de viaje*, donde las visiones de juventud se disipan y el joven se incorpora, ya como adulto, al espacio común de los hombres que participan en la historia colectiva.

El poema liminar del libro, “Amistad a lo largo”, presenta la culminación de ese proceso, en la que la voz enunciativa es un *nosotros*, y su interlocutor un *vosotros*, cuyo marcador es un verbo en imperativo: *Mirad*. Ese vosotros funciona igualmente para los compañeros de viaje, los amigos próximos y los interlocutores en general, nosotros, los lectores⁵. El encuentro del poeta con sus compañeros ocurre en el tiempo, es decir, en la historia, pero también en el ritmo de los versos en que se alzan las palabras. Dice la voz que narra:

Ahora sí. Pueden alzarse
 las gentiles palabras
 –ésas que ya no dicen cosas–,
 flotar ligeramente sobre el aire;
 porque estamos nosotros enzarzados
 en un mundo, sarmentosos
 de historia acumulada,

⁵ En una “Poética”, Gil de Biedma escribió: “En pocas palabras finales: a menudo la poesía que yo aspiro a hacer no es comunión, sino conversación, diálogo” (PEDRO PROVENCIO, *Poéticas españolas contemporáneas. La Generación del 50*, Hiperión, Madrid, 1988, pp. 119-120).

y está la compañía que formamos plena,
frondosa de presencias

(p. 59).

El tono de estos versos es positivo. La culminación del tiempo, como si fuera la del año en un otoño fructífero, implica la llegada a un estado benéfico, sereno, pleno de presencia. La persistencia de uno en el tiempo es el presente. El favor del tiempo es la participación en la realidad común —asaz distante del solipsismo—; el poema es figura de esa experiencia; se vuelve su punto de reflexión y de acceso, pues sus palabras presuponen el espacio de la interlocución. El propio Gil de Biedma plantea esta idea, en una formulación que corre pareja a los versos antes citados:

Pero la instancia primera, con la cual ha de ponerse en relación todo mundo subjetivo, es con el mundo de la realidad común. Con ese mundo acerca del cual todos nos entendemos a medias palabras, y todos sabemos en qué consiste, pero nadie puede definirlo. Es el mundo de la experiencia diaria, del trabajo, del envejecer, del dormir, del despertarse, de sentirse bien, de sentirse mal, de que llegue la primavera, de que unos sean más guapos que otros, de que otros sean más tontos que unos... Ése es el mundo de la experiencia de todos, el mundo con el cual el reino imaginativo o subjetivo de un poeta o un novelista aspira a ponerse en relación, precisamente porque aspira a circunscribirlo y a expresarlo en una forma en que ni la teología, ni la psicología pueden describir, expresar o circunscribir⁶.

El primer poema, pues, no es auroral, sino que presenta el punto de vista, enfocado desde la madurez, de la voz central del poemario (a la que se integrarán las voces de los demás). Con ello, declara cierta distancia del ambiente íntimo del resto de poemas de “Ayer”, lo que aporta sobriedad, equilibrio e incluso cierta ironía. En esos poemas se describe el ambiente del niño y del adolescente, quien se encamina a la adultez.

La mayor parte de “Ayer” la ocupa el poema en doce partes “Las afueras”. Su poética parte de una percepción del mundo como una realidad intrascendente, ajena al sujeto que lo habita, y conduce hacia una percepción más intensa, hacia una visión que da sentido y coherencia a la vida y a las palabras empleadas para expresarlo. Esta transición sucede de tal manera que la excursión es también una introspección: se intuye que algo en *el aquí* se trasciende en certeza de la vida propia y de la vida por sí misma. El acto clave es la incursión en un paisaje simbólico, donde se autentifican la personalidad, el mundo y la poesía. A decir de Carlos Barral, “el tema general de «Las

⁶ JOSÉ LUIS MERINO, “Jaime Gil de Biedma”, *CdN*, 1982, núm. 12, p. 67.

afueras» es el proceso de especificación de los sentimientos, el reconocimiento progresivo de uno mismo en medio de las cosas, la configuración de los mitos íntimos, que acompañan el despertar de la conciencia adulta”⁷.

En “Las afueras”, la realidad se concibe distante, ajena. Abundan la reflexión y la memoria (la nostalgia). En el tránsito hacia el “afuera”, es posible encontrar vitalidad, que se revive al recordar la pasión. La poesía proyecta un paisaje desconocido, pero intuitivo y deseado; al contemplarlo, el poeta funda una imagen del mundo y de sí mismo⁸. El primer poema de la serie, por ejemplo, se abre con un escenario nocturno, donde el sueño es posible y plausible:

La noche se afianza
sin respiro, lo mismo que un esfuerzo.
Más despacio, sin brisa
benévola que en un instante aviva
el dudoso cansancio, precipita
la solución del sueño

(p. 61).

A la noche se suman entonces “las afueras, grandes, abrigadas, profundas”, donde se presiente, abismal, el sueño o el soñador; acaso el sí mismo intuitivo en el paisaje simbólico:

Y quizá me asustara
yo también si él me dice
irreparablemente
quién duerme en las afueras

(p. 62).

El cuarto poema empieza situando la lejanía en la memoria de la infancia, que tiene algo de principio, descubrimiento y fundamento de la persona, y de una realidad incipiente, aún parecida a la eternidad de la noche originaria. A partir de allí, comienza una retros-

⁷ CARLOS BARRAL, art. cit., pp. 76-77.

⁸ Los versos célebres del poema “Correspondances” de CHARLES BAUDELAIRE (*Œuvres*, ed. Yves-Gérard le Dantec, Gallimard, Paris, 1954, p. 87) explican bien la actitud de Gil de Biedma, que también anda entre una selva de símbolos e imágenes intuitivas (“L’homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l’observent avec des regards familiers”, vv. 3-4). Al ocuparse del carácter simbolista de Gil de Biedma, CARMEN RIERA ha explicado que “no es otro que la justificación de la personal experiencia del poeta, mediante su transposición en realidad poética absoluta...” (“El núcleo poético de la «Escuela de Barcelona»: vocación de modernidad”, *Íns*, 1990, núms. 523/524, p. 7). Esta actitud, que aquí vemos acuñarse, persiste a lo largo del libro. Sobre la relación entre Gil de Biedma y Baudelaire, puede verse LEONARDO ROMERO TOBAR, “Gil de Biedma, Baudelaire: Correspondances”, en *Actas del congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, Diputación de Aragón, Zaragoza, 1996, t. 1, pp. 477-488.

pección. Dejando atrás la noche, el poema se asoma al sueño: a una mañana, a un jardín y a un pozo; en el pozo reposa un agua tranquila como espejo, y allí la imagen propia, cuyo silencio absoluto expresa el hallazgo de la conciencia de sí mismo, que lo es también del mundo. Esta revelación aparece con la imagen de la mirada, símbolo que, dotado de diferentes funciones, se reitera a lo largo del libro. En la imagen descubierta al fondo del paisaje, el poema y el mundo a la vez encuentran su coherencia y sentido:

Os acordáis. Los años aurorales
como el tiempo tranquilos, pura infancia
vagamente asistida por el mundo.

La noche aún materna protegía.
Veníamos del sueño, y un calor,
un sabor como a noche originaria
se demoraba sobre nuestros labios,
humedeciendo, suavizando el día.

Pero algo a veces nos solicitaba.
El cuerpo, y el regreso del verano,
la tarde misma, demasiado vasta.

¿En qué mañana, os acordáis, quisimos
asomarnos al pozo peligroso
en el extremo del jardín? Duraba
el agua quieta, igual que una mirada
en cuyo fondo vimos nuestra imagen.

Y un súbito silencio recayó
sobre el mundo, azorándonos

(p. 64).

Ese poema cuarto muestra una experiencia de plenitud, dentro de un círculo donde se funda mitológicamente el yo. Sin embargo, de manera instantánea, por la inevitable participación del tiempo, la experiencia entra en crisis: el yo no podrá acceder a la forma originaria, mítica, pues comenzará a participar del tiempo. En el poema quinto, el poeta aclara:

De noche,
cuando descendas.

Pero es inútil, nunca
he de volver a donde tú
nacías ya con forma de recuerdo

(p. 65).

La aparición aquí de una segunda persona sucede a manera de una alocución que el yo dirige a sí mismo. En cambio, en el sexto poema el discurso se dirige a un tú más claramente determinado, el cual se va configurando a partir de los elementos de la naturaleza, que originalmente eran términos del yo y de su espacio clausurado: “Desciende hasta mis ojos / veloz, como la lluvia” (p. 66).

“Las afueras” transcurren entre dos polos en trance de conocerse: conforme el yo se vacía, el tú se atisba. Ambos polos se perciben en el último poema de la sección, donde se refiere la posibilidad de experiencia vital, pero a continuación se constata que la experiencia ha quedado lejos, que el solo hecho de revivirla en la memoria sirve para subrayar su carácter irrecuperable:

Casi me alegra
saber que ningún camino
pudo escaparse nunca.

Visibles y lejanas
permanecen intactas las afueras
(p. 73).

En “Por vivir aquí”, la sección intermedia de *Compañeros de viaje*, es ya visible el espacio de la realidad histórica y la participación gradual de los otros en la conformación de la experiencia expresada por el poeta. El título del poema, “Idilio en el café”, muestra este hecho en la medida en que apunta hacia un espacio público y hacia un discurso tradicionalmente dialogado. En efecto, en este poema se observa el paso de la primera persona de singular a la primera de plural. Más aun, al espacio contemplativo de “Las afueras”, apenas encerrado ahora bajo el peso de los párpados, se impone la experiencia interpersonal y la aproximación al cauce del tiempo histórico. El abrir los ojos significa un primer encuentro dudoso con la presencia de los demás: “¿Quiénes son, / rostros vagos nadando como en un agua pálida, / éstos aquí sentados, con nosotros vivientes?” (p. 76). La actitud, sin embargo, se da en términos de un diálogo. Si en “Las afueras” el poeta mira su reflejo en un pozo y se conoce en tanto que *uno*, aquí la mirada de la revelación proviene del tú, en cuyos ojos se reflejan las luces de la ciudad o de las estrellas:

Ven. Salgamos fuera. La noche. Queda espacio
arriba, más arriba, mucho más que las luces
que iluminan a ráfagas tus ojos agrandados
(p. 80).

En la conciencia del sujeto, aún hay un área silenciosa de introspección, de exploración⁹: es el espacio identificado como *arriba*. Ahora, con todo, la imagen del pozo –ese cuerpo quieto de agua en donde el yo se miraba– se transforma, encuentra una salida y se convierte en túnel:

Queda también silencio entre nosotros,
silencio
y este beso igual que un largo túnel
(p. 76).

Poco más adelante, en el poema “Muere Eusebio”, el lector se encuentra con otra escena de tránsito entre el paraje mítico y el tiempo histórico. El poeta refiere la muerte de un personaje asociado con su infancia, cuyo recuerdo lo invita a volver a aquellos años:

...Volveríamos
todos, corriente arriba, para darte
aunque fuera no más que una palabra
de humanidad
(p. 84).

El mundo de la infancia se encuentra, en perspectiva, rodeado, pero aislado, de un panorama inescrutable e incomprensible, particularmente violento. Engastado por la historia, se encuentra fuera de ella. Un puente que lo une entonces con el panorama de la guerra debió de haber sido precisamente la muerte de Eusebio. Este suceso se incorpora a los recuerdos como contraste con el panorama feliz que ofrece en general la infancia del poeta; ahora, el acto idealizado para recuperar una relación feliz con aquel personaje, o reintegrarlo al espacio dichoso, es la emisión de una palabra “de humanidad”, que a su vez se articula en términos de un *nosotros* (“volveríamos”). El poema concluye con la reiteración de estos aspectos:

Cuando sólo entendíamos
la sonrisa adorable de tus dientes sucios

y tus manos deformes como pan
para nosotros, en mitad del mundo:

⁹ La búsqueda constante de una conciencia poética renovada, de una *sensibilidad continua*, posible gracias a una experiencia invocada desde uno mismo, caracteriza la reflexión estética, tal y como el propio poeta comenta: “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 divorcio entre las cosas o los hechos y las significaciones ha sido finalmente superado, mediante un proceso de mitificación” (*El pie de la letra*, Crítica, Barcelona, 1980, p. 49).

un mundo inexplicable lo mismo que tu muerte
 —nuestra infancia en los años de la guerra civil
 (p. 84).

En “Infancia y confesiones” se establecen de nuevo dos experiencias opuestas desde el título. El espacio mítico dichoso resulta ser una zona culpable cuando se mira a la luz de la historia y de la colectividad: “Yo nací (perdonadme) / en la edad de la pérgola y el tenis”. La voz poética se dirige ahora a un vosotros, los compañeros afines al devenir del tiempo para contarles algo ocurrido en el pasado, “algunos años antes / de conoceros” (p. 85), dice. Ahora bien, el poeta utiliza esta confesión para seguir creando y desvelando las contradicciones que conforman su persona poética. La experiencia del yo de encontrarse consigo mismo, que se relata en “Las afueras”, lo mismo que el repentino encuentro del yo con la realidad histórica, que se recrea en “Muere Eusebio”, se juntan aquí en una experiencia que se presenta como algo alejada de la realidad atroz que efectivamente rodeaba al protagonista y sus coetáneos durante la Guerra Civil:

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

Se contaban historias penosas,
 inexplicables sucedidos
 dónde 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
 (pp. 89-90).

Es notable que, si en la mayor parte del libro el símbolo de la revelación es la mirada, aquí se alude a la ceguera, como un mito doméstico que mantenía al personaje poético ajeno, sordo y ciego ante sucesos trascendentales. Entonces el espacio íntimo ha agotado sus posibilidades como vía de conocimiento y autodeterminación. Participar en el mundo y colaborar con los demás son acciones que se vuelven necesarias. Con todo, cuando el poeta participa en la historia, el espacio mítico (como es natural) seguirá siendo intuitivo como medio procurador de sentido. De esa manera, al final de “Infancia y confesiones”, el poeta reconoce:

De mi pequeño reino afortunado
 me quedó esta costumbre de calor
 y una imposible propensión al mito
 (p. 90).

Y lo reafirma al final de otro poema, “Las grandes esperanzas”:

La cuestión se reduce a estar vivo un instante,
 aunque sea un instante no más,
a estar vivo
 justo en ese minuto
 cuando nos escapamos
 al mejor de los mundos imposibles
(p. 98).

“De ahora en adelante”, el poema con el que se cierra “Por vivir aquí”, señala la nueva relación establecida entre el paisaje íntimo del yo y la participación en la historia colectiva. El plano mítico allí adquiere el aspecto esquivo y tenue de los sueños, mientras que la comunidad en la historia hace su presencia impostergable:

Como después de un sueño,
 no acertaría
 a decir en qué instante sucedió.
Llamaban.
 Algo, ya comenzado, no admitía espera
(p. 99).

En adelante, la oportunidad de trascender se presenta en compañía, en el encuentro de los otros. La persona no se disuelve en lo unánime ni ante el correr del tiempo, sino que se refuerza y se reafirma gracias a esta comunión. El discurso se acerca a la alocución y abundan las personas gramaticales en plural. Dice el poeta al final del poema:

Todavía

hay quien cuenta conmigo. Amigos míos,
 o mejor: compañeros, necesitan,
 quieren lo mismo que yo quiero
 y me quieren a mí también, igual
 que yo me quiero.
 Así que apenas puedo recordar
 qué fue de varios años de mi vida,
 o adónde iba cuando desperté
 y no me encontré solo
(pp. 99-100).

En la última sección del libro, “La historia para todos”, el énfasis ha cambiado: ahora el poeta se preocupa únicamente por formar parte de la colectividad en el tiempo. El perfil del personaje poético se determina y se resuelve en compañía y por la compañía. Hay en todo caso un acontecimiento histórico en el que la concurrencia se da: es

la Guerra Civil. Así lo sugiere el epígrafe (p. 103), tomado del poema "Spain, 1937" de W.H. Auden: "What's your proposal? To build the Just City?" De esta manera, ya lejos del monólogo, la alocución va pesando cada vez más en la articulación discursiva del poeta.

En "Los aparecidos", resurge el motivo de la mirada, pero ya no supone el encuentro del yo consigo mismo, ni con el yo visto en el espejo, ni tampoco con el amado, entrevisto en unos ojos que reflejaban el firmamento. Ahora, la mirada es la de un extraño, un transeúnte, quien repentinamente comparte su experiencia con el poeta, al invadirle su campo visual. Y es que éste, al atravesar "precipitadamente" la calle, de golpe percibe:

mientras precipitadamente atravesaba,
la visión de unos ojos terribles, exhalados
yo no sé desde qué vacío doloroso
(p. 105).

En el mismo poema, la escena se repite y son de nuevo los ojos —y las miradas encontradas— el emblema de la desolación, la carencia de sentido, la búsqueda de comprensión y solidaridad del otro (es fuerte el contraste que se establece así con la revelación y el enamoramiento evocados en las secciones anteriores):

Luego, sin comprender aún,
incorporó unos ojos donde nada
se leía, sino la pura privación
que me daba las gracias
(pp. 105-106).

Conviene notar que la muchedumbre y la mirada intensa son motivos centrales en *Compañeros de viaje*, cuyo referente más notorio son algunos poemas de los "Cuadros parisinos" de *Les fleurs du mal* y algunos poemas de *Le spleen de Paris* de Charles Baudelaire (pp. 161 y ss.). Son textos en que Baudelaire plantea precisamente el deambular de unas personas (no se sabe si virtuosas o libertinas) destrozadas por la vida. En "Les petites vieilles", por ejemplo, nos habla: "Des êtres singuliers, décrépits et charmants". Se trata de unas ancianas que, aunque de aspecto decrepito y monstruoso, también parecen tiernas, como las manos de Eusebio. Su mirada, en cambio, es estremecedora: "Tout cassés / Qu'ils sont, ils ont des yeux perçants comme une vrille, / Luisants comme ces trous où l'eau dort dans la nuit" ("Les petites vieilles", vv. 16-18). Por otra parte, en "Les veuves", dice: "elle regardait le monde lumineux avec un œil profond". Todo lo anterior, argumenta Baudelaire, no es evidente para cualquiera: para descubrirlo hay que frecuentar las multitudes que se mueven por la ciudad:

“Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude: jouir de la foule est un art... Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond” (“Les foules”, pp. 295-299). Estos motivos, que se presentan juntos en los libros del francés, son a su vez centrales en la poesía de Jaime Gil de Biedma; como se percibe, incluso, en algunas imágenes y vocabulario: el fondo de agua quieta entre la noche, que recuerda el agua de la revelación, o también los ojos que se presentan como dos pozos profundos. En fin, la *soledad* y la *multitud* son a la vez los dos polos de *Compañeros de viaje* (como lo son, en buena parte, de la poesía moderna).

Ahora bien, el título del poema que venimos comentando, “Los aparecidos”, hace una clara alusión a la presencia de los otros. Si antes los volvía fantasmales su distancia con respecto al espacio íntimo del yo (en “Las afueras” los otros eran apenas unos “rostros vagos nadando como en un agua pálida”), vistos ahora de cerca se confirma su aspecto malhadado. Tal aspecto, que es consecuencia de la dura historia reciente que ha pesado sobre ellos, estremece al poeta. Antes, cuando el poeta contemplaba el mundo por medio de su propia mitología, la imagen que se presentaba ante él en el fondo del pozo era él mismo. Ahora la experiencia es muy distinta y consiste en la aparición repentina, como de ultratumba, de ciertas personas sacudidas por la guerra y reprimidas por la dictadura de Franco. Ante la súbita aparición de estos personajes en una calle muy transitada de la ciudad, el poeta intenta incorporar este espectáculo a su mitología personal, pero en balde: durante un instante todo, en efecto, parece detenerse y, sin embargo, el tiempo de la historia (de la vida colectiva) sigue transcurriendo:

No sé cómo explicarlo, es
lo mismo que si todo,
lo mismo que si el mundo alrededor
estuviese parado
pero continuase en movimiento
cínicamente, como
si nada, como si nada fuese verdad.
Cada aparición
que pasa, cada cuerpo en pena
no anuncia muerte, dice que la muerte estaba
ya entre nosotros sin saberlo

(p. 106).

En el final del poema, se observa por fin aquello que en el paraíso infantil le estaba vedado conocer. El panorama encontrado es descrito como su reverso, como un infierno:

Vienen
de allá, del otro lado del fondo sulfuroso,
de las sordas
minas del hambre y de la multitud.
Y ni siquiera saben quiénes son:
desenterrados vivos

(p. 106).

Éste es el escalofrío que puede cegar al que lo percibe, según se decía en “Infancia y confesiones”. Las *sordas minas del hambre* coinciden con aquello *sordo* que *perduraba a lo lejos*, también. El no ver y el no oír es parte de la miseria de los desdichados, así como el no ser vistos u oídos; por ello, el acto primordial del poeta consiste en centrar su poema en esa situación y condición humana, en prestar su voz a la articulación de esta imagen. Y es que atreverse a mirar y arriesgarse al escalofrío engeguecedor les conceden a todos una vía de trascendencia o de posible redención.

Los poemas finales del libro, por ello, demuestran un tono de mayor compromiso social, conforme el poeta se acerca ahora a la arenga y a la meditación pública. El momento del poemario en que se logra una colectividad plena, una máxima reunión de voces, se da en el poema “Lágrima”, que demuestra cómo el dolor iguala a los hombres, cómo los vuelve una comunidad:

He ahora el dolor
de los otros, de muchos,
dolor de muchos otros, dolor de tantos hombres,
océanos de hombres que los siglos arrastran
por los siglos, sumiéndose en la historia

(p. 109).

Aparece en primer plano el dolor. El misterio de “Las afueras” es sustituido aquí por los rasgos evidentes y concretos de la realidad y de la historia. Aquí hay participación, compromiso (su persistencia se confirma en la repetición de palabras y aliteraciones). Se atestigua, sobre todo, los efectos que el devenir histórico tiene sobre la vida humana. La historia nos define y determina, nos arrastra.

En el poema, se reitera la idea de una comunidad reunida en una suma de preocupaciones, que por ser tan inmensas se simbolizan con el mar. Adelante, como quintaesenciada, aparece una lágrima, imagen luminosa que refleja el drama humano y la esperanza. La descripción de esa sola gota es lo que el poema se propone lograr; es decir, la poética de *Compañeros de viaje*, al final, consiste en la reunión de voces, de personas, de puntos de vista resueltos en una sola línea fina y simbólica:

Así es el mundo
 y así los hombres. Ved
 nuestra historia, ese mar,
 ese inmenso depósito de sufrimiento anónimo,
 ved cómo se recoge
 todo en él

...

Todo, todo aquí se recoge, se atesora, se suma
 bajo el silencio oscuramente,
 germina
 para brotar adelgazado en lágrima,
 lágrima transparente igual que un símbolo,
 pero reconcentrada, dura, diminuta
 como gota explosiva, como estrella
 libre, terrible por los aires, fulgurante, fija,
 único pensamiento de los que la contemplan
 desde la tierra oscurecida,
 desde esta tierra todavía oscurecida

(p. 110).

En los últimos poemas del libro, el poeta va dejando atrás el empleo de la primera persona de singular a la vez que insiste cada vez más en un estilo discursivo. Se acude en “Por lo visto” a una defensa beligerante del derecho a existir y ser libre. También se presta espacio a voces notables, como la de María Zambrano en “Piazza del Popolo”. En ese poema, por cierto, el poeta acude a la métrica más tradicional del octosílabo, de conocida familiaridad popular. Aquí se reitera la idea de unanimidad:

Oh sí, cantábamos todos
 otra vez, qué movimiento,
 qué revolución de soles
 en el alma!

...

y una entera muchedumbre
 me prorrumpió desde dentro
 toda en pie

(pp. 112-113).

En este momento, el espacio íntimo está poblado de la voz de todos. Se ha pasado del escenario espacioso, campestre, del inicio del libro, al ámbito de la ciudad, lugar eminente de la poesía moderna¹⁰.

¹⁰ Sobre la relación entre la poesía, la ciudad, la modernidad y la posmodernidad, véase la introducción de DIONISIO CAÑAS a Jaime Gil de Biedma, *Volver*, Cátedra, Madrid, 1989, pp. 32 y ss. Desde luego, no es mi propósito hacer aquí un estudio comparativo de todo cuanto Gil de Biedma le debe a Baudelaire. Interesantes datos al respecto pueden encontrarse en los trabajos de ROVIRA (*op. cit.*) y de ÁLVAREZ

La persona que buscaba su determinación y su conciencia en la exploración de sí misma se encuentra con los demás, con todas las personas; se reconoce una con ellas. Al final, reaparece también el motivo de la mirada. Luego de haberse entregado exclusivamente a la introspección, a la cerrazón o al sobresalto, en este momento la contemplación se ha convertido en una experiencia venturosa de participación colectiva. Las imágenes que enamoraban o sorprendían vuelven a ser revelación, pero ya no sólo del uno, sino de los otros unánimes, de un nosotros:

Cierro
 los ojos, pero los ojos
 del alma siguen abiertos
 hasta el dolor. Y me tapo
 los oídos y no puedo
 dejar de oír estas voces
 que me cantan aquí dentro
 (p. 113).

De nuevo se confirma la concepción de la poesía que formulaba Jaime Gil de Biedma en el prefacio de esta obra: “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” (p. 54). Si bien el poeta parte de una contemplación de su yo, de la persona que es él mismo, en el transcurso del poemario se preocupa de orientar su voz hacia las otras personas gramaticales y se asume completa en el *nosotros*. La suma de todas las perspectivas y preocupaciones se resuelve en un acto verbal, el canto.

Este tipo de redención que el libro articula se refuerza, en efecto, en el último poema, que es una “Canción para ese día”. Éste emplea un tiempo futuro, idealizado: “Van a dar nuestra hora. De un momento / a otro sonarán campanas” (p. 110), el cual sugiere un retorno al espacio mítico, ya no a un espacio vacío o misterioso, sino a otro claro y pleno, habitado por todos. El poeta percibe “un rumor de pasos”, que serán marcha y canto a la vez: es el comienzo del porvenir. En el libro, se anuncia así la culminación de un ciclo heroico mediante el cual el personaje, tratando de encontrar su destino, ha mostrado, por un lado, los espacios sagrados (el firmamento en la infancia, en el amor), y, por otro, los infernales (*el fondo sulfuroso, las minas del hambre* del drama humano de la guerra y posguerra), antes de desembocar en los espacios civiles (la plaza) hacia donde el dolor compartido encamina a todos ellos. En estas experiencias ha consistido el paso hacia la madurez, por el enfoque preciso del tiempo y la articulación

DELGADO (*op. cit.*), lo mismo que en diversos ensayos del propio GIL DE BIEDMA (*El pie de la letra*).

unánime de la voz. Se ha equilibrado el aspecto de la realidad, que para el momento del cierre del libro hace participar la naturaleza a manera de festejo. No es aquel espacio difuso y de clausura de la infancia, sino una integración celebratoria del mundo al espacio civil. Y es que, por virtud de las palabras compartidas, el yo queda inscrito por fin en el mundo y en la historia:

Cintas leves
de nube en nube cuelgan. Y guirnaldas
sobre el pecho del cielo, palpitando,
son como el aire de la voz. Palabras
van a decirse ya. Oíd. Se escucha
rumor de pasos y batir de alas
(p. 114).

GABRIEL RAMOS
Universidad Nacional Autónoma de México-FES Acatlán