

La poesía de Ramón Xirau y Jaime Gil de Biedma: dos alejadas expresiones de la postguerra española¹

The poetries of Ramon Xirau and Jaime Gil de Biedma: two far expresions of the Spanish Postwar literature

Joseba Buj Corrales

Universidad Iberoamericana
(MÉXICO)

joseba.buj@ibero.mx

Recibido: 07/03/2017

Revisado: 22/02/2017

Aprobado: 04/05/2017

RESUMEN

La Guerra Civil Española fractura la producción poética de este país. Particularmente, por el exilio que en México, por el arribo de un inmenso grupo de personas, encuentra su máxima expresión. Este artículo busca comparar la poesía de un escritor paradigmático de la generación joven que vive la Posguerra como exilio mexicano: Ramón Xirau, con la poesía de alguien que vive la Posguerra como un exilio interior (como consecuencia del ambiente opresivo): Jaime Gil de Biedma. Este artículo intenta descifrar las características idiosincrásicas y las diferencias que caracterizan a ambos escritores en la configuración espacial que implica el campo semántico de la palabra España. Como una breve introducción a ambos poetas, diré que Ramon Xirau es un catalán, hijo de republicanos, que elige la lengua catalana para escribir sus poemas en los círculos republicanos españoles, reflejando una red simbólica penetrada por la ausencia, por una especie de indeterminación existencial; que Jaime Gil de Biedma es un catalán, hijo de vencedores, que elige la lengua castellana para escribir sus poemas, buscando los espacios prohibidos de la homosexualidad, del pensamiento de izquierda radical.

¹ Este texto fue elaborado en el marco de la cátedra de investigación “Desterritorializaciones del poder: cuerpo y exclusión (estética, política y violencia en la modernidad globalizada)”, apoyada y financiada por la Dirección de Investigación de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Una versión original fue leída, a modo de ponencia, en la ciudad de Jena, en el marco del XLI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 19-22 de julio de 2016.

Palabras clave: Ramón Xirau. Jaime Gil de Biedma. Posguerra. Exilio. Lenguaje.

ABSTRACT

The Spanish Civil War fractures the poetic production of this country. Particularly, due to the exile which in Mexico finds, with the arrival of an immense group of persons, its great expression. This article seeks to compare the poetry of a paradigmatic young generation's writer who lives the Postwar as Mexican exile: Ramon Xirau, with the poetry of someone who lives the Postwar like an inner exile (as a consequence of the oppressive environment): Jaime Gil de Biedma. This article tries to decode the idiosyncratic features and the differences which characterize both writers in the spatial configuration that implies the semantic field called Spain. As a brief introduction I would say that Ramón Xirau is a Catalan, son of republican ancestry, who chooses the catalan language to write his poems within the Mexican exiled circles, reflecting a symbolic web penetrated by the absence, by a kind of existential non-determination; I would say that Jaime Gil de Biedma is a Catalan, son of the victors, who chooses the Spanish language to write his poems, looking for the forbidden places of the homosexuality and of the radical leftwing thought.

Keywords: Ramón Xirau. Jaime Gil de Biedma. Postwar. Exile. Language.

La poesía de Ramón Xirau y Jaime Gil de Biedma: dos alejadas expresiones de la postguerra española

Para acercarnos a la lectura enlazada de los poetas que realizaré en este escrito es necesario, primero, articular el género de pensamiento desde el cual pretendo realizarla. Lo primero, entonces, sería aclarar, desde este género de pensamiento, qué se entiende por artístico/literario; lo segundo, qué es lo que el ejercicio crítico, auspiciado desde este género de pensamiento, va a bienponderar en lo que a lo artístico/literario respecta.

El género de pensamiento que definiendo en este escrito inscribe la literatura/arte en una praxis compleja, pero praxis al fin y al cabo, de producción de objetos (Sánchez Vázquez, 2005). Esto resulta muy interesante porque toda concepción que contemple lo artístico/estético como una instancia sincrónica, atemporal, eterna, sagrada..., es radicalmente rechazada. Aun cuando lo artístico, y en concreto lo literario², ha tendido en muchos períodos a autocontemplarse a través de

² Estoy hablando desde el marxista crítico Adolfo Sánchez Vázquez; esto es, hay una tendencia acertada en él a equiparar lo literario a lo artístico. Tendencia que, sin embargo, desatiende la serie de particularidades artísticas que singulariza a lo literario (esta singularización sólo aparece en obras muy tardías como: *Cuestiones estéticas y artísticas*

este tamiz sacralizado, este autoconcebirse responde, desde el género de pensamiento que postulo en este escrito, a una historicidad determinada y, aunque complejamente, no como un mero reflejo, a la dinámica de producción material que la sociedad en cuestión está instrumentando en el momento histórico correspondiente, ya mencionado (Sánchez Vázquez, 2003).

En el marco de la lectura de poetas ‘españoles’ que voy a realizar en este escrito, la anterior posición de rechazo adquiere una relevancia inusitada: porque, coincidiendo con la lectura de Carlos Blanco Aguinaga en su libro *Juventud del 98* (1970), es particularmente adversaria de la lectura del arte como cumbre sacralizada, como un compartimento estanco y escindido de los procesos sociales, tan aneja a la erección histórica de la idea de “hispanidad”. Desplazando el paradigma de lectura que traza Edward Said (2001) para denunciar la colonización de oriente³ y para enfatizar el papel desempeñado por ciertos artefactos artísticos en dicha colonización, podemos aseverar que la intocable y disociada estatura de lo artístico/estético (la estatura humanística) roborada en el caso español, en virtud precisamente de ese culpable y para nada ingenuo apartamiento, todo el andamiaje “cultural”, de aprehensión simbólica de la materialidad, que alimentó y empujó la culpablemente llamada reconquista⁴, la conquista y evangelización de América⁵ y, aventurando un arriesgado salto en el tiempo, no ayuno de cierta operación reduccionista por cuestión de espacio en este artículo, la cruzada rediviva que acaeció en el trágico transcurso de la Guerra Civil Española.

Sigo abundando, entonces, en el ejercicio definatorio de las coordenadas propias de este género de pensamiento: si con lo artístico/literario estoy apelando a la producción de objetos, estoy apelando a un tipo de praxis material o, para decirlo de un modo más llano, a un tipo de trabajo. El trabajo artístico/literario, como el económico propiamente dicho, guarda relación con una imagen

contemporáneas, en las secciones *La estética semántica Della Volpe* y *La Poética de Lotman. Opacidades y transparencias*). En este texto abundaré en dichas particularidades.

³ “el desafío consiste en conectarlas [las obras artísticas] no sólo con el placer y el provecho sino también con el proceso imperial del cual forman parte manifiesta e inocultablemente” (Said, 2001, p. 15).

⁴ Ver el estudio que realiza Martín Ríos Saloma sobre los usos culpables del término en su libro *La reconquista. Una construcción historiográfica* (2011).

⁵ Ver el estudio que hace Serge Gruzinski en su libro *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)* (2003).

aporética para con la realidad material dada que surge en la mente del hombre y que el hombre es capaz de objetivar en el mundo con la consiguiente transformación de éste. Parecería, pues, que la diferencia entre la praxis económico/material que comporta el trabajo económico propiamente dicho y la praxis cultural/material que comporta el trabajo artístico/literario se da a nivel de necesidad. El trabajo económico produce objetos que satisfacen necesidades estrechas que se agotan en su misma satisfacción; el trabajo artístico/literario satisface una necesidad compleja⁶, o más bien, una necesidad que implica la complejidad de lo estético, esto es el estatuto de nuestra sensibilidad; esto es determinado registro de lo corpóreo.

Y esto de la complejidad de lo estético no es asunto baladí, porque permite activar la clase de ejercicio crítico que voy a esgrimir en este escrito y aquello que dicho ejercicio crítico va a bienponderar en los dispositivos artístico/literarios. ¿Cómo se relaciona, entonces, lo artístico/literario con lo estético? Ya lo he sugerido: a través de una serie de complejidades. Para abordarlas trazaré un aspa entre las teorías de Northrop Frye y Maurice Blanchot que nos permita bosquejar un modelo teórico/crítico aproximativo.

Pero voy primero con el asunto de la complejidad en sí..., ¿de qué hablo cuando remito a una necesidad compleja? De la necesidad de un artificio plasmado en una gramática objetual que active o prevea, de uno u otro modo, el efecto/afecto estético: esto es, que nos conmueva, que abata nuestro cuerpo. En el caso de lo literario artístico, dicha gramática objetual es el lenguaje, o cierta función transformadora del lenguaje⁷, que tiene impreso, como cometido príncipe –cometido que pervierte, de suyo, la vocación cotidiano/comunicativa y catacrética, esto es, desmetaforizante, del lenguaje entendido en sentido lato-, la liberación en el receptor del efecto/afecto estético ya mencionado.

⁶ En *Las ideas estéticas de Marx* Sánchez Vázquez habla de una necesidad “verdaderamente humana”: “Con Marx lo estético se integra plena y necesariamente en el hombre. Por ello, podemos comprender por qué se asoma con tan ansiosos ojos al mundo de lo estético en estas obras juveniles en las que trata de encontrar la raíz de la enajenación humana y la verdadera esencia del hombre perdida precisamente en el trabajo. Se asoma, pues, Marx a lo estético, para esclarecer mejor cuánto ha perdido el hombre en esta sociedad enajenada, y vislumbrar así cuánto puede ganar en una nueva sociedad -comunista- en la que rijan unas relaciones verdaderamente humanas.” en “*Las ideas de Marx sobre la fuente y la naturaleza de lo estético*”. (1977, p. 49).

⁷ Nadie ha sabido explicar esta función como Roland Barthes en *La muerte del autor* (1994).

A partir de aquí, para desentrañar la complejidad expuesta, podemos ir echando mano del modelo teórico/crítico anunciado.

En primer lugar el lenguaje, a diferencia de otros sistemas/objetos, es un sistema/objeto que posee, de suyo, por su naturaleza simbólico/sustitutiva, una funcionalidad eminentemente referencial. Pero en el caso de la función literario/artística/estética del lenguaje, éste, como ha señalado Blanchot (2002, p. 22), siempre se va a apartar en algún modo de su referencialidad material inmediata, e injerirá en dicha materialidad, mediado un viraje de superlativa y extrema complejidad, conmoviéndonos, comprometiendo el estatuto de nuestra sensibilidad, esto es, cierto registro de nuestros cuerpos.

Remito aquí a Frye (1957)⁸, para hacer una aclaración: el apartamiento de la materialidad subrayado no debe ser inteligido de una manera simple. Efectivamente, como el canadiense ha señalado en su *Anatomía de la crítica*, se constata un primordial apartamiento de la referencialidad inmediata que, sin embargo, negocia en algún sentido, con ella (apelando, con la precaución necesaria al sentido común, diríamos lo siguiente: si el apartamiento fuese absoluto, si no hubiese un grado de negociación con la referencialidad no “entenderíamos” nada –o, quizá mejor para el registro artístico/estético, no “intuiríamos” nada-, con lo que toda posibilidad de afección estética quedaría cancelada).

En segundo lugar, en el registro artístico/estético del lenguaje juega un papel crucial, como también ha señalado Frye⁹, una negociación con las instancias sagrado/míticas que el lenguaje tiene buriladas a consecuencia de su historicidad sistémico/objetual. Digámoslo de un modo más sencillo: aunque, desde el género de pensamiento que estoy esgrimiendo en este escrito, el lenguaje sea un producto histórico, y toda miticidad no pueda ser comprendida afuera de la dimensión que cifra su

⁸ “En la literatura lo que entretiene es anterior a lo que instruye o, como podríamos decir, el principio de la realidad está supeditado al principio del placer” (1957, p. 104) o “La escritura literaria es irónica porque lo que dice es siempre distinto en género, grado, de lo que quiere decir. En la escritura discursiva lo dicho tiende a aproximarse a lo significado y a identificarse con él” (1957, pp. 112-13).

⁹ “De este modo, el entendimiento de la realidad, su diánoia, es en la literatura, semánticamente desplazado hacia el símbolo del símbolo, hacia el arquetipo, a la dimensión mítica, primigenia, esto es, el mythos es la diánoia en movimiento; la diánoia es el mythos estático” (1957, p. 115).

propia historicidad, no se debe desatender que, en cuanto producto histórico que es, el lenguaje posee, de suyo, vocación mítico/sagrada, arquetípica, sincrónica, genética. Y esto reviste una importancia capital de cara a la activación de lo estético: lo artístico/literario, en aras de la activación del efecto/afecto estético, siempre va a presentar cierto grado de negociación con determinada arquetipicidad que se concibe como eterna, como inmóvil..., y con determinada noción del tiempo genético, esto es, con una temporalidad que remite al tiempo quieto y primigenio de la creación.

En tercer lugar, en la función artístico/estética del lenguaje, como ha señalado Umberto Eco (1992)¹⁰, siempre hay una relación compleja con su historicidad canónica: el artefacto discute con el arte literario antecedente articulando negociaciones de apelación y ruptura que producen la singularidad que le es propia. Abundando en la complejidad, podríamos decir que el artefacto construye la distancia que lo separa de sus precedentes canónicos para destruirla actualizándose en el afuera de esa distancia: que no es otro, dicho afuera, que la inmediatez estética que busca comprometer.

Retomando los diversos niveles de complejidad apuntados, el género de pensamiento defendido rechaza categóricamente las exégesis simplistas y reduccionistas que postulan un reflejo producto de las contradicciones del proceso social contiguo a la confección del artefacto: lo dicho hasta la saciedad..., los dispositivos artístico/literario/estéticos conllevan arduas, por intrincadas y difíciles, operaciones que activan una muy distintiva conceptualización de la temporalidad (la construcción del tiempo poetizado/narrado y la de la historicidad de éste, valga la redundancia, en el proceso histórico del arte), y activan también los citados dispositivos artístico/literario/estéticos una muy distintiva función representativa del sistema/objeto lingüístico, en virtud del vínculo enmadrado con el referente que ya ha sido tratado en este escrito.

¹⁰ En *Obra abierta*, dice Umberto Eco: “*el mundo interior de un poeta está tanto y quizá más influido y formado por la tradición estilística de los poetas que lo precedieron, que por las ocasiones históricas con las cuales entronca su ideología y, a través de las influencias estilísticas, asimila él, bajo la manera de formar, una manera de ver el mundo*” (1992, p. 47).

Vamos, entonces, con cuanto va a estar bienponderando el ejercicio crítico que se despliega desde el género de pensamiento acuñado. En un primer nivel, lo que podríamos llamar, incurriendo en cierto reduccionismo didactizante, un aquilatamiento inmanente de la virtuosidad de la gramática artístico/literaria en cuestión. En este sentido, remito a las ponderaciones de la gramática artístico/literaria ya referidas: a) la articulación de la estructura en relación con su miticidad/sacralidad inherente (lo cual, ya lo hemos visto, comporta complicaciones con la arquetipización y la temporalidad), b) la articulación compleja de su referencialidad, c) la articulación de su singularidad artístico/estética en discusión/apelación con una canonicidad específica.

Hablo de un reduccionismo didactizante de esta lectura crítico/inmanente porque hay que tener en cuenta siempre que los elementos que integran el dédalo de la artísticidad se imbrican precisamente para prever y comprometer un afuera contiguo y copular que resulta capital para la ontología de la propia gramática artística: el efecto/afecto estético. Y hay que tener presente de seguida que este efecto/afecto estético no puede ser leído, a su vez, de una manera inmanente, ya que platica acerca de un ordenamiento de la sensibilidad, esto es, de un ordenamiento de los cuerpos que necesariamente desempeña un papel en el todo histórico/social (y este papel está ontológicamente anudado a la esteticidad, pero también al momento primero de confección artística).

Y así llegamos al segundo nivel que se va a bienponderar desde el ejercicio crítico que se desata desde este género de pensamiento. Voy a seguir aquí a Karl Mannheim y a Georg Lukács¹¹: el dispositivo discursivo que contiene una operación artístico/literario/estética debe ser entendido cifrando su ontología en una potencia relacional, esto es, debe ser leído como una pieza inserta, anudada, a una totalidad que la rebasa. Dicha totalidad, en la que se incardinan complejidades sociales, de historicidad (en el sentido abigarrado de entreveramiento entre conciencia y producción material de la historia) y propiamente materiales que no tenemos espacio aquí para

¹¹ Nadie como el historiador Alejandro Estrella en su libro *Libertad, progreso, autenticidad* ha sabido, en nuestro panorama hispanopensante, explicar este género de exégesis (2014, pp. 13-23).

trabajar, plantea una tensión para con el dispositivo: está en él porque deja una huella en él, y el dispositivo está en ella, en la totalidad, porque va a librar un papel (estético) en ella.

En consecuencia..., ¿qué es lo segundo (en realidad indisolublemente enlazado con lo primero) que se va a bienponderar desde el ejercicio crítico que propone el género de pensamiento defendido? El modo en el que la gramática artística prevé la ordenación de la sensibilidad, esto es, la ordenación de los cuerpos o de cierto registro de los cuerpos, en el todo histórico/social.

Simplificando podríamos decir: si la gramática artística somete la sensibilidad a una ordenación corporal dictada por la hegemonía en turno, vulgarizada y acrítica para con el proceso histórico/social, será mal valorada críticamente; si, al contrario, prevé una experiencia sensible libertante porque no sojuzga el cuerpo a los antojos de una hegemonía vulgarizadora y porque crea condiciones de posibilidad para la crítica, en lo que al proceso histórico y social se refiere (en el que está inserta en cuanto gramática), será bien valorada.

Luego hay que subrayar que, a decir de este género de pensamiento, la crítica no es un momento adjetivo, independiente de la obra, porque lo artístico/estético en general, y lo literario en particular, debe prever de una manera intrínseca, mediada la activación sensible, el abandono corporal de la conciencia subjetiva en el placer/displacer, una vuelta a la subjetividad crítica necesaria que comprometa la aquilatación, la toma de conciencia de los modos en que se orienta lo sensible en el todo histórico/social (y su puesta en acto, a guisa de resistencia). El desdén de este momento crítico consustancial a las lecturas “críticas” inmanentes engarza, según este género de pensamiento, con una cáfila de operaciones político/estéticas para nada ingenuas ni inocentes: la construcción de sensibilidades que ordenan una réplica de la hegemonía en turno.

Los poetas cuya lectura enlazada quiero acometer son Ramón Xirau y Jaime Gil de Biedma. Son poetas que, en principio, en las coordenadas de tiempo y espacio que inscriben en su poesía, parecerían tener mucho en común. Pertenecen, por edad, a la misma generación (nacidos en los 20), escriben su obra poética después de la Guerra Civil Española, esto es, en una larga posguerra, y el espacio que trazan en sus versos es un espacio compartido: España, con particular énfasis en

Cataluña. Vamos a ver, sin embargo, que el todo histórico/social va a dejar una huella muy diferente en su obra.

Jaime Gil de Biedma es hijo (aunque por el lado materno tenga ascendencia republicana) de una oligarquía económica de origen castellano asentada en Cataluña (por eso el catalán no es su lengua de enunciación) que vence en el conflicto del 36. Es un alto ejecutivo que reside en España/Cataluña, que, en razón de su posición marginada en el todo social, debido a su homosexualidad, y de ciertas relaciones amistosas generacionales, asume una postura crítica, casi de militancia política de izquierda¹².

Su condición enunciativa espacio/temporal habla (más allá de una erudición y un cosmopolitismo que comparte con Xirau, y que dejan impronta intertextual en la poesía de ambos escritores) de discusiones canónicas inmediatas con el Garcilismo (Dionisio Ridruejo, Agustín de Foxá, Rafael Sánchez Mazas...) que imperó terminada la contienda, con la Poesía Social que lo antecede generacionalmente (la de Gabriel Celaya, la de Blas de Otero, la de José Hierro...) y con la poesía de sus coetáneos de la Generación del 50.

Ramón Xirau es hijo de una oligarquía intelectual de origen campesino/catalán (el catalán será siempre su lengua de enunciación poética) que pierde en el conflicto del 36. Es un académico que reside en México, que hereda la religiosidad campesina de sus mayores, que vive una existencia sosegada, y que, aunque tiene una postura crítica respecto de la remota situación política que se vive en la posguerra española, apura su vida mexicana en una tranquilidad apolítica.

Su condición enunciativa espacio/temporal habla (más allá de la intertextualidad cosmopolita y erudita referida) de discusiones canónicas inmediatas con la Primera Generación de poetas exiliados en México (aquellos que a decir de León Felipe se llevaron la voz¹³), con la

¹² "He sido de izquierdas y es muy probable que siga siéndolo, pero hace ya algún tiempo que no ejerzo" (Contraportada de *Las personas del verbo*, 1982).

¹³ Poema *Hermano*:

"Hermano... tuya/ es la / hacienda.../ la casa, el/ caballo y la / pistola...Mía es la voz/ anátiga de la/ tierra./ Tú te quedas / con todo/ Y me dejas / desnudo y / errante por el/ mundo.../ mas yo te deajo/ mudo.../ ¡mudo!.../ Y cómo vas a recoger el trigo/ y a alimentar el fuego/ si yo me llevo la canción?" (n.d.).

intelectualidad mexicana (que no importa tanto para este trabajo), y con los poetas de su misma generación: los llamados Nepantla o Hispanomexicanos.

Lo que quiero enfatizar aquí es que estos poetas presentan gramáticas artísticas virtuosas muy diferentes en términos de referencialidad, discusión con la miticidad/sacralidad estructural y discusión con la canonicidad: pero que, en términos de la afectividad estética que comprometen y del indisoluble vínculo de ésta con el ordenamiento de lo sensible en el todo histórico/social cumplen una función de creación de condiciones de posibilidad crítica y de resistencia corporal muy parecida, y por qué no decirlo, con base en el ejercicio crítico articulado desde el género de pensamiento que defiende en este escrito, ponderable de manera positiva.

Si empezamos con la discusión de Gil de Biedma (n.d.) con su canonicidad inmediata, esto es, el Garcilasismo, podemos acudir a un fragmento del poema de Ridruejo *A la piedra del molino*: “Hoy te miro, descanso del camino,/ moneda del recuerdo abandonada/ en la quieta nostalgia del molino./ Cíclope triste, el ojo sin mirada/ y la forma andadora sin destino,/en el eje del aire atravesada”. La construcción poética de Ridruejo alude a un paisaje intemporal, eterno, sincrónico; su poesía, garcilasista, de una perfección retórica y estilística difícil de igualar, erige un tiempo estanco, detenido, que activa especialmente los comandos mítico/sagrados de la estructura; de la mano va la confección de un referente ahistórico: la movilidad quieta de la piedra de la aceña, giro estático, tiempo circular: todo ello compromete una nítida afección estética. Ahora bien..., ¿qué tipo de sensibilidad construye?... o lo que es prácticamente lo mismo, ¿en qué sentido o dirección ordena dicha sensibilidad? La urdimbre de un tiempo sacro y de un referente arquetipizador intencionalmente desvinculado juega un papel en la ordenación estética de la posguerra española. Justamente en virtud del vínculo que se inscribe para con la citada posguerra (la potencia relacional presente en el poema), remite a una construcción del tiempo y del espacio que, disfrazada de escapismo, es especialmente afecta a la axiología de la “Hispanidad” (ya abordada en este escrito); es decir, a las teleologías de un sistema ideológico integrista e imperialista –violentamente teleológico, escatológico- que podemos rastrear, atravesando las exquisiteces de Pedro Laín Entralgo (1997, 1962) o de Marcelino Menéndez Pelayo (1982), hasta los tiempos inmemoriales de

lo que podríamos llamar, simplificando peligrosamente, la “españolidad primera” (Blanco, 1970, pp. 3-38). El escapismo de este poema ordena la sensibilidad de la cruda posguerra construyendo una estética, una ordenación sensible de los cuerpos, que no quiere lugares críticos, que administra la esteticidad de los cuerpos para alinearla en una historicidad escatológica que redime el integrista “Ser de España”.

Aunque no haya espacio para un análisis meticuloso aquí, diré que, aunque en la poesía existencial/social de Blas de Otero, Celaya o Hierro, la poesía se colma de referentes angustiados: *“Esto es ser hombre: horror a manos llenas./ Ser -y no ser- eternos, fugitivos./ ¡Ángel con grandes alas de cadenas!”* (Blas de Otero, n.d.), de tiempos vertiginosos no detenidos, *“¡A la calle!, que ya es hora/ de pasearnos a cuerpo/ y mostrar que, pues vivimos, anunciamos algo nuevo.”* (Celaya, 1955). Un análisis fino podría desentrañar que se constata cierto desplazamiento hipalagético de las teleologías de lo sacro/mítico hacia las teleologías de lo histórico: acaece una hipóstasis de la temporalidad lineal, épica, que parece muy similar al tiempo que buscaba construir, en razón de su vínculo contiguo con la realidad inmediata de la posguerra española, el alambique escamoteador y escapista de aquella sensibilidad obsecuente a las circularidades sacro/míticas; no se acaba de liberar de la *diánoia* garcilasista. *“Poesía para el pobre, poesía necesaria/ como el pan de cada día,/ como el aire que respiras trece veces por minuto,/ para ser y en tanto somos, dar un sí que glorifica”* (Celaya, 1955): se ordena la sensibilidad, entonces, en la hipóstasis de una teleología escatológica, adversa pero replicada. El tiempo se dispone como idéntico tiempo hacia un fin, el espacio es el mismo espacio aprehendido simbólicamente. No supone una revulsión estética trastocante, radical.

Quiero dejar hablar, ahora, a Jaime Gil de Biedma:

Yo nací (perdonadme)/ en la edad de la pérgola y el tenis./ 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. (Gil de Biedma, 2011).

Creo que, a ojos vistas está, algo cambia respecto de la construcción de un mito que robor a cierta historicidad culpable, o respecto de la construcción de la historia tal un mito. La negociación con el tiempo mítico/sagrado es en Gil de Biedma descarnada por una violencia espacial: hay un espacio alterno, en este caso el de la crudeza de la Guerra Civil, que amenaza el espacio mítico, de la sacralidad fabulada y sosegada del niño afortunado que es hijo de los vencedores. En este poema empieza a aventurarse la principal estrategia artística del poeta, con la que nos va a conmover, con la que va a encender su muy particular estética, o lo que es lo mismo, a ordenar nuestra sensibilidad como resistencia irreductible a cualquier aprehensión: la violencia conturbante de una referencialidad inopinada, irrupiente.

Veamos otro poema donde esta técnica se presenta de forma más desnuda:

Te acompañan las barras de los bares/ últimos de la noche, los chulos, las floristas,/ las calles muertas de la madrugada/ y los ascensores de luz amarilla/ cuando llegas, borracho/ y te paras a verte en el espejo/ la cara destruida,/ con los ojos todavía violentos/ que no quieres cerrar. [...]/ Si no fueses tan puta!/ Y si yo no supiese, hace ya tiempo,/ que tú eres fuerte cuando yo soy débil/ y que eres débil cuando me enfurezco. (Gil de Biedma, n.d.).

Corroboro que cuanto en el otro poema se insinuaba, en estos versos, incursiona con gran contundencia estética. La referencialidad de los espacios vedados, donde acaece ese "*amor que es de otro modo*" (Pellicer, 1987), donde la subjetividad construida por el mito, el hombre de bien, el alto ejecutivo, el hijo de familia vencedora y respetable, se ve obligada a escindirse, a desdoblarse. La violencia del referente abre un lugar, un rincón otro, que abre la posibilidad de un tiempo otro, es decir, un tiempo otro que se recupera ejerciendo violencia referencial contra la violencia de los que han construido el mito de la historia. Despierta la sensibilidad, entonces, generando condiciones críticas, una nueva administración de los cuerpos que está llamada a jugar un papel (estableciendo un diferencial violento/resistente frente a la violencia aprehensora de la hegemonía) en el proceso social que es la memorización de la posguerra y, por ende, su reconstrucción sensible, y, por ende, con esta reconstrucción, la construcción sensible del ahora como resistencia irreductible y crítica.

Si lo que prima en Gil de Biedma es la violencia referencial de ciertos espacios, de cara a la recuperación sensible de una temporalidad alterna en la posguerra, Xirau incoa una administración de la sensibilidad muy similar, esto es, introduce condiciones de posibilidad críticas que rescatan, para la sensibilidad, la temporalidad hurtada de la posguerra, pero lo hace con una operación artística inversa. Esto tiene que ver con la discusión que entabla con su canonicidad inmediata: los poetas exiliados de Primera Generación en México (Pedro Garfias, Luis Cernuda, León Felipe...), que parecerían, como en el caso de Gil de Biedma, arrastrarnos a una referencialidad perturbadora. Veamos este poema escrito por Garfias a bordo del barco que condujo a México a la primera expedición masiva de exiliados: *“España que perdimos, no nos pierdas;/ guárdanos en tu frente derrumbada,/ conserva a tu costado el hueco vivo/ de nuestra ausencia amarga”* (Garfias, 1996, pp. 297-298). Resulta interesante, sin embargo, la ilación que traza este poema entre este referente que, por su violencia, podría abrirse a un tiempo otro de sensibilidades resistentes, y la confección de un México ideal con cuya historicidad hegemónica quiere, ordenando la sensibilidad exiliada, dialogar y pactar: *“Y tú, México libre, pueblo abierto,/ al ágil viento y a la luz del alba,/ indios de clara estirpe, campesinos,/ con tierras con simientes y con máquinas;/ proletarios gigantes de anchas manos/ que forjan el destino de la patria”* (Garfias, 1996, pp. 297-298). Por un lado, la poesía de la Primera Generación lleva a cabo una operación de ordenación estética similar a la de Jaime Gil, pero si se la piensa como enunciada desde México, e incardinada en este todo histórico/social en cuanto inmediatez resulta por completo dócil a las teleologías escatológicas de la hegemonía posrevolucionaria mexicana, a una ilación –en la que el ordenamiento de lo sensible libra un papel más relevante de lo que a primera vista parece- de la historia como mito (algo similar a lo que ocurría con la poesía existencial/social ya estudiada, aunque aquí en coordenadas histórico/sociales mexicanas).

La poesía de Ramón Xirau no va a tener más que referentes sutiles y nebulosos, casi una ausencia total de éstos, lo cual se magnifica exponencialmente al estar escrita en catalán; cito en castellano: *“Playas imaginadas/pensadas –¿demorados retornos?/ de esta misma tarde./ Por la ventana veo el canto de la tarde/ esta tarde./ Más allá de la mirada/en el horizonte/ la música del*

templo./ Cantan aquellos pájaros/ cantan todavía.” (Xirau, 2002, p. 53).¹⁴ Es una poesía fuera de asideros imaginarios, el detenido sosiego de muchos de sus parajes tropológicos colma la ausencia de referentes con arquetipos que se suspenden en la circularidad de un tiempo mítico. Pero no es el tiempo mítico del garcilasismo precisamente por la relación con el todo histórico/social en que se inscribe, todo histórico/social que guarda relación con un México en el que acontece: 1) un exilio español masivo; 2) que se lleva consigo sus instituciones políticas, que operan en un espacio vital/virtual; 3) que educa a sus jóvenes en una atmósfera de gueto, de una clausura social que vive pensando en el regreso (en la segunda generación, un regreso hacia ninguna parte, porque esa parte es de facto un referente casi ausente)¹⁵. Por ser una poesía que se enuncia desde México, desde un exilio anterior a la constitución de la identidad, que habla de una subjetividad hendida y herida, el sosiego mítico alude, en su caso, al tiempo otro de una posguerra que, para ellos, no es un referente, y resulta tan violento como la referencialidad desnuda de Jaime Gil de Biedma. Nos remite a las neblinosas referencias míticas que alumbran la noción de diáspora, nutrida de tiempos y lugares arquetípicamente tamizados, pero trastocada de manera integral porque es una diáspora secularizada de modo violento, política, historizable: la realidad material del desplazado, del refugiado. Xirau reescribe la memoria sensitiva desde la exclusión y por eso debe conmover nuestro ahora, ordenarlo revulsivamente: *“Descomienza la luz/ la vida descomienza/ oleadas en el valle del viento/ Nacen las horas de oro/ la vida descomienza.”* (Xirau, 2002, p. 71).¹⁶

En conclusión, el arte literario “auténtico”, desde el género de pensamiento defendido, construye su singularidad sensible irreductible (a cualquier género de aprehensión) en el todo histórico/social, esto es, como un continuo diferencial crítico planteado, justamente, en relación con ese todo histórico/social.

¹⁴ *Platges imaginades...: Platges imaginades/pensades -¿lents retorns?- /d’aquesta tarda./ Per la finestra veig el cant de la tarda/ aquesta tarda./ Enllà de la mirada/ en l’horitzo/la música del temple./ Canten aquells ocells/ encara canten (Indrets del temps, 1999, p. 52).*

¹⁵ Como explica Carlos Blanco Aguinaga en “A modo de prólogo: sobre la especificidad del exilio español en México” en *Ensayos sobre la literatura del exilio español* (2006, pp. 11-26).

¹⁶ *Descomença: Descomença la llum / la vida descomença / onades en la vall del vent./ Neixen les hores d’or/ la vida descomença. (Indrets del temps, 1999, p.70).*

Referencias

- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jenkins. Madrid: Editorial Nacional.
- Blanco Aguinaga, C. (1970). "A modo de entrada". En *Juventud del 98* (pp. 3-38). Madrid: Siglo XXI de España editores,
- _____. *Ensayos sobre la literatura del exilio español*. (2006). México D.F.: Colegio de México.
- Barthes, R. (1994). "La muerte del autor". En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (pp. 65-71). Barcelona: Paidós.
- Celaya, G. (1955a). "España en marcha". En *Cantos iberos*. Obtenido el 3 de mayo de 2016 de http://www.gabrielcelaya.com/documentos_algunospoemas.php
- _____. (1955b). "La poesía es un arma cargada de futuro". En *Cantos iberos*. Obtenido el 3 de mayo de 2016 de http://www.gabrielcelaya.com/documentos_algunospoemas.php
- De Otero, B. (n.d.). "Hombre". *Ángel fieramente humano*. Obtenida el 3 de mayo de 2016 de <http://www.poesi.as/bo50005.htm>.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Trad. Roser Berdagué. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Estrella González, A. (2014). *Libertad, progreso, autenticidad: ideas sobre México a través de las generaciones filosóficas (1865-1925)*. México D.F.: Jus.
- Felipe, L. "Hermano". (n.d.). Obtenido el 3 de mayo de 2016 de *Poemas de*. <http://www.poemasde.net/hermano-leon-felipe/>
- Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Trad. Edison Simons. Caracas: Monte Ávila Editores, 1957.
- Garfias, P. (1996). *Poesías completas*. Madrid: Editorial Alpuerto.
- Gil de Biedma, J. (1982). "Contraportada". *Las personas del verbo*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- _____. (2011). "Infancia y confesiones". Obtenido el 3 de mayo de 2016 de <https://otramirada1905.wordpress.com/2011/01/07/infancia-y-confesiones-de-jaime-gil-de-biedma/>
- _____. (n.d.). "Contra Jaime Gil de Biedma". Obtenido el 3 de mayo de 2016 de <http://www.poesi.as/jgb68999.htm>
- Gruzinski, S. (2003). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Laín Entralgo, P. (1962). *España como problema*. Tercera edición. Madrid: Aguilar.
- _____. (1997). *La generación del 98*. 2ª edición. Madrid: Espasa.
- Menéndez Pelayo, M. (1982). *Historia de los heterodoxos españoles*. México D.F.: Porrúa.
- Pellicer, C. (1987). "XVIII". *Recinto y otras imágenes*. México D.F.: Fondo de Cultural Económica, 1987.
- Ridruejo, D. (n.d.). "A la piedra del molino". *Poemas*. Obtenida el 3 de mayo de 2016 de <http://www.poesiaspoemas.com/dionisio-ridruejo/a-la-piedra-del-molino>
- Ríos Saloma, M. (2011). *La reconquista. Una construcción historiográfica (siglos XVI-XIX)*. Madrid-México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- Said, E. (2001). *Cultura e imperialismo*. Trad. Nora Catelli. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Sánchez Vázquez, A. (2005). "El marxismo contemporáneo y el arte". En *Las ideas estéticas de Marx* (pp. 26-31). México D.F., Siglo Veintiuno.
- _____. (2003a). *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. Segunda edición. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2003b). *Filosofía de las praxis*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- _____. (1977). *Las ideas estéticas de Marx: ensayos de estética marxista*. México D.F.: Ediciones Era.
- Xirau, R. (1999). *Indrets del temps*. Barcelona: Edicions 62.

_____. (2002). *Lugares del tiempo*. Trad. José María Espinasa. México D.F.: Ediciones sin nombre - Universidad Autónoma de México.