

Grado en Estudios Hispánicos

CIESE-Comillas – UC

Año académico 2020-2021

JAIME GIL DE BIEDMA Y EL MONÓLOGO DRAMÁTICO

JAIME GIL DE BIEDMA Y EL MONÓLOGO DRAMÁTICO

RESUMEN: El monólogo dramático surge en Inglaterra en la década de los 40 del siglo XIX; casi exactamente 100 años después, efectúa su penetración en la poesía en lengua española a través del entonces exiliado Luis Cernuda. A pesar de su considerable historia, los estudios de este subgénero poético siguen marcados por la indecisión crítica que ha rodeado a la forma desde sus orígenes. Con este trabajo pretendemos contribuir al esclarecimiento de las particularidades del monólogo dramático, así como a la puesta en vigor de uno de sus más importantes investigadores, Robert Langbaum, cuya labor ha recibido escasa atención en el ámbito hispánico. Con este fin, analizaremos la obra de Jaime Gil de Biedma desde la perspectiva del monólogo dramático. La poesía de dicho autor es un vehículo particularmente adecuado para llevar a cabo este estudio, ya que se trata de uno de los principales representantes de lo que se viene llamando “poesía de la experiencia”; asimismo, a Jaime Gil de Biedma le debemos la primera introducción de los trabajos de Robert Langbaum en los estudios literarios en español.

Palabras clave: monólogo dramático, poesía de la experiencia, Robert Langbaum, Jaime Gil de Biedma.

JAIME GIL DE BIEDMA AND THE DRAMATIC MONOLOGUE

ABSTRACT: The dramatic monologue makes its appearance in England in the 1840s; after nearly a century, a then exiled Luis Cernuda introduces the form into Spanish poetry. Despite its considerable history, the study of this poetic subgenre is still burdened by almost as much critical indecision as there was in its beginnings. With this study we aim to contribute to the task of determining the specific mechanisms of the dramatic monologue, as well as to reinvigorate interest in Robert Langbaum’s works, which have not had much impact in the Spanish-speaking world. To this end, we will analyze Jaime Gil de Biedma’s poetry from the perspective of the dramatic monologue. The work of said author is particularly fitted for our task, for he is one of the main representatives of the movement known as “poetry of experience”; furthermore, Jaime Gil de Biedma is responsible for introducing Robert Langbaum’s work into the orbit of Spanish literary studies.

Key words: dramatic monologue, poetry of experience, Robert Langbaum, Jaime Gil de Biedma.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. EL MONÓLOGO DRAMÁTICO	7
2.1. El problema del monólogo dramático.....	7
2.2. Desarrollo histórico del subgénero y aproximaciones teóricas	9
2.2.1. El monólogo dramático en la tradición poética española	12
2.2.1.1 La Generación del 50	14
2.2.1.2. La crítica actual: influencia de los Novísimos.....	16
2.3. Hacia una definición del monólogo dramático	24
3. JAIME GIL DE BIEDMA Y EL MONÓLOGO DRAMÁTICO.....	28
3.1. Cuestiones generales: Jaime Gil de Biedma y la poesía de la experiencia.....	28
3.2. El monólogo dramático en la obra de Jaime Gil de Biedma	31
3.2.1. Los poemas: consideraciones previas	34
3.2.1.1. “Barcelona ja no és bona”, o mi paseo solitario en primavera	36
3.2.1.2. Ribera de los alisos	41
3.2.1.3. Pandémica y celeste	46
3.2.1.4. Contra Jaime Gil de Biedma	50
4. CONCLUSIONES	55
5. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	57

1. INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo de fin de grado buscamos contribuir a la definición del subgénero poético conocido como “monólogo dramático”, así como al estudio de las relaciones de este con la poesía de Jaime Gil de Biedma. Aunque los primeros monólogos dramáticos aparecen hace casi 200 años, y el subgénero efectúa su penetración en la poesía española en la década de los 40 del pasado siglo, su estudio sigue presentando problemas críticos. En el mundo hispánico la forma no ha recibido una gran atención, así como tampoco lo han hecho los estudios críticos que sobre ella se han realizado en el extranjero, el más importante de los cuales es *The Poetry of Experience*, de Robert Langbaum. Existen, por supuesto, excepciones a esta desatención, entre las que destacamos una importante tesis llevada a cabo por A. Jawaad Thanoon, *El monólogo dramático en la poesía española contemporánea*, y un resurgimiento del interés en el subgénero de la mano de la poesía de los Novísimos.

Por otro lado, la poesía de Jaime Gil de Biedma goza de una gran atención crítica desde su compleción en los años 70. El autor de *Las personas del verbo* ocupa un puesto fundamental en los estudios sobre la Generación del 50; así como en las investigaciones relativas al monólogo dramático, pues a él se debe la introducción del monográfico de Langbaum al mundo literario hispánico. La vinculación entre ambas figuras —Gil de Biedma y Langbaum— suele estudiarse en términos de la afiliación del primero con la “poesía de la experiencia” descrita por el investigador americano. Sin embargo, la relación exacta entre el monólogo dramático y la obra poética del barcelonés no está tan clara; a nuestro parecer como consecuencia de la indecisión teórica en torno a los límites del subgénero.

Al final de este estudio esperamos haber contribuido al esclarecimiento de la definición del monólogo dramático y de la relación de la forma con la poesía de Jaime Gil de Biedma. Nuestro trabajo, por lo tanto, se divide en dos partes: una concerniente al origen del monólogo dramático, su desarrollo histórico y las aproximaciones teóricas más significativas; y una segunda que se centra en la obra del barcelonés y su aprovechamiento más o menos directo del subgénero. Con respecto a la primera, nos hemos aproximado a los distintos periodos de la evolución del monólogo dramático, así como a los principales trabajos teóricos correspondientes a cada uno de ellos: los orígenes del subgénero en el siglo XIX y su relación con la poesía moderna, a través de

Robert Langbaum; su penetración en la poesía española gracias a Luis Cernuda y la continuidad con la Generación del 50, según Thanoon; por último, el uso de la forma en la poética de los Novísimos, y el surgimiento de un nuevo interés por parte de la crítica. Terminamos ofreciendo nuestra propia definición del subgénero, asentada sobre todo en los estudios de Langbaum, pero en la que ensayamos también un posible vínculo con la teoría de la enunciación de E. Benveniste.

En la segunda parte del trabajo abordaremos la figura de Jaime Gil de Biedma. Para ello nos hemos valido de la bibliografía general sobre el autor, abundante y de gran calidad: en esta hemos hallado, sobre todo, referencias a la vinculación del barcelonés con la poesía de la experiencia y menciones dispersas a su empleo del monólogo dramático, aunque no existe gran unanimidad en torno a este último punto. Asimismo, hemos realizado una lectura de la obra del barcelonés —conformada por *Las personas del verbo*, su corpus poético completo, un libro de ensayos y una colección de diarios— desde la perspectiva del monólogo dramático. Al final de esta parte, como no podía ser de otra manera, realizamos un comentario de aquellos poemas en los que nos parece que Jaime Gil de Biedma utiliza el subgénero, valiéndonos de las herramientas teóricas que hemos tratado previamente.

2. EL MONÓLOGO DRAMÁTICO

2.1. *El problema del monólogo dramático*

El día 9 de enero de 2009, el exgobernador de Illinois, Rod Blagojevich, recién destituido de su puesto tras una votación prácticamente unánime de la Cámara de Representantes —114 votos a favor, 1 en contra (Alandete, 2009)—, remataba su último discurso político apropiándose de los siguientes versos:

[we are]
 One equal temper of heroic hearts,
 Made weak by time and fate, but strong in will
 To strive, to seek, to find, and not to yield.

Blagojevich, acusado de casi una veintena de cargos criminales (El País, 2009), recordaba estas célebres líneas de Tennyson, que ponen fin al poema “Ulysses”, por los mismos motivos que habitualmente llevan a cualquier persona a citar un famoso pasaje poético: por expresar este, de una manera particularmente memorable o estilizada, la actitud o idea que quiere formularse en un determinado momento. Sin embargo, el contenido de los citados versos, así como el futuro que le esperaba al exgobernador —una condena de 14 años en prisión, de los que cumpliría 8—, es, en realidad, bien distinto a la heroica “voluntad de esforzarse, buscar, hallar y no rendirse”.

Y es que el antiguo gobernador o sus asesores cometieron el error de extraer unos versos de un monólogo dramático como si de un poema cualquiera se tratase. Un monólogo pronunciado, en este caso, ni más ni menos que por Ulises, si bien, y he aquí el problema, no por el heroico Ulises de la *Odisea*, sino por el Ulises de Dante; un personaje bien distinto que cumple condena en el octavo círculo del infierno, precisamente el reservado a quienes hicieron daño al prójimo mediante astucias y fraudes. La falta de Ulises: una desmedida ambición de aventura que le lleva a embarcarse en un último viaje suicida.

Ni el halago que a un hijo me sujeta,
 ni amor del padre anciano, ni el ardiente
 debido a mi Penélope discreta,
 nada el ansia vencer pudo en mi mente

de recorrer el mundo y verme experto
en leyes y usos de la humana gente (Alighieri, 1999: 158)

Entendemos ahora que aquellos versos de Tennyson no son una exhortación a la valentía, sino la trágica expresión de un hombre, Ulises, incapaz de reprimir su naturaleza y que, además, será responsable de la muerte de todos los marineros que lo acompañen. Por supuesto que la ironía de semejante cita no pasó totalmente desapercibida; en palabras de Stephanie Burt (2009):

Widely believed to harbor corrupt ambitions, impeached, and accused of soliciting bribes, the governor of Illinois has defended himself by quoting a poem that amounts to a resignation from executive office, spoken by a character who declares himself no longer fit to rule, who says he will leave his home state and never return, and who will, soon after he finishes speaking, probably go to hell for theft and fraud.

Esperamos que este ejemplo sirva para ilustrar la diferencia fundamental entre el subgénero del monólogo dramático y las formas tradicionales de la lírica. En estas, percibimos el contenido semántico como una proposición de valor universal, que puede, por lo tanto, extenderse e interpretarse más allá de los límites del poema; en aquel, por el contrario, las proposiciones solo tienen sentido en tanto que son dichas por un personaje, en un lugar y un tiempo determinados, y solo puede interpretarse a la vista de las relaciones dialécticas que establece con dichas coordenadas. Quienquiera que escribiese el discurso de Blagojevich no se dio cuenta de que el verso “To strive, to seek, to find, and not to yield” viene a expresar, por boca de un rey envejecido y embustero, algo muy distinto a lo que debería: no despierta admiración y arrojo, sino más bien tristeza ante el personaje y su inevitable tragedia. Este hábito de revelar más de uno mismo de lo que se pretende, en el que también cayó Rob Blagojevich, es uno de los instrumentos más comunes para caracterizar al hablante del monólogo dramático, como después veremos en algunos poemas de Jaime Gil de Biedma.

2.2. Desarrollo histórico del subgénero y aproximaciones teóricas

Aportar una definición satisfactoria del monólogo dramático no es tarea fácil, dada la falta de consenso en torno al subgénero que sus comentaristas no han dejado de notar (Langbaum, 1963: 75; Thanoon, 1991: 36). Esta situación se agrava en el mundo hispánico, en el que la obra de Langbaum —sin duda el más importante crítico de la forma— no ha despertado gran interés hasta épocas más bien recientes¹ (Cuvardic, 2016: 168; Salvador, 2016: 70); aún más, la nueva tendencia a vincular el monólogo dramático con otras estrategias culturalistas propias de la generación de los Novísimos ha dado lugar, como veremos, a una manifiesta confusión en el uso del término. Quedémonos, por el momento, con la siguiente definición, extraída del *Diccionario de términos e “ismos” literarios* (1982), que escogemos precisamente por su carácter parcial:

Poema consistente en las palabras de un único personaje que revela en su discurso su propia naturaleza y la situación dramática en que se encuentra. Supone la presencia de un hablante, de un auditorio implícito dentro del poema y de un marco escénico. (...) El monólogo dramático revela la personalidad total del hablante en un momento significativo. (Citado por Thanoon, 1991: 36-37).

A diferencia de lo que ocurre con la definición del subgénero, sí que existe un acuerdo mayoritario en torno a su origen. Este se sitúa en la Inglaterra victoriana, entre 1830 y 1840, para ser concretos, cuando aparecen en revistas los primeros poemas que se pueden considerar monólogos dramáticos, escritos por Robert Browning (1812-1889) y Alfred Tennyson (1809-1892). Ambos habrían desarrollado esta nueva manera de concebir el poema como una reacción a las duras críticas recibidas por sus primeras publicaciones, de una sinceridad confesional típicamente romántica (Langbaum, 1963: 79). De los dos, Browning es considerado el máximo exponente de la forma, la cual definió programáticamente en una nota a su volumen *Dramatic Lyrics* (1842), cuidándose de remarcar su distancia con respecto al contenido de los poemas: “though often Lyric in expression, always Dramatic in principle, and so many utterances of so many imaginary persons, not mine” (Browning, 1895: 163).

¹ La monografía de Robert Langbaum, *The Poetry of Experience* (1957), no vio traducción española hasta 1996 (Granada, Ed.: Comares). En el prólogo a dicha edición, Álvaro Salvador señalaba la escasa difusión de las ideas del crítico americano (Salvador, 1996: 13-14).

Sin embargo, varios críticos han manifestado sus reparos ante las explicaciones meramente biográficas de la aparición del monólogo dramático (Langbaum, 1963: 79; Hobsbaum, 1975: 227). Según ellos, la fría acogida de los primeros poemas de Browning y Tennyson no es justificación suficiente para que ambos dieran con la misma invención poética de manera simultánea; sobre todo cuando sus monólogos dramáticos —en especial los de Browning— son de una perfección formal que pocas veces se ha replicado con posterioridad. En opinión de Philip Hobsbaum, la coincidencia temporal indica que: “it [the dramatic monologue] must have been immanent in the atmosphere of the 1830s” (1975: 234). Este crítico propone que el surgimiento de la forma se debe al declive del drama lírico isabelino, cuyos soliloquios cobraban una importancia cada vez mayor; dicha importancia se refleja en dos tendencias: por un lado, la proliferación de antologías que extraían parlamentos teatrales como si de poemas autónomos se trataran; por otro, la degradación del género dramático en un tipo de obra “static, lofty, romantic-Shakespearean in diction, containing enormous monologues for the leading man” (Hobsbaum, 1975: 229). En una línea similar se expresa Eliot (1921: 56) en “The Possibility of a Poetic Drama”, donde menciona el monólogo dramático como uno de los intentos de ocupar el vacío dejado por el drama isabelino.

La mayor aportación en torno a los orígenes del género y su particular funcionamiento se encuentra en *The Poetry of Experience*, el monográfico de Robert Langbaum. Aunque la evolución del drama isabelino es también uno de los objetos de su estudio —en el capítulo “Character versus Action in Shakespeare” (Langbaum, 1963: 160-181)—, Langbaum considera que este no es el factor fundamental en la aparición del monólogo dramático, sino que se trata de uno de los indicadores de un cambio más profundo: “the misinterpretation of Shakespeare is worth reviewing (...) for the light it throws on the difference between the mind of Europe before and after the enlightenment (Langbaum, 1963: 160). Esta diferencia es lo que daría lugar, según el crítico, a una “poesía de la experiencia”². Detrás de la concepción de Langbaum se encuentra la famosa “dissociation of sensibility” de Eliot:

² Este término puede resultar confuso en el ámbito hispánico: a partir de aquí, cuando hablemos de “poesía de la experiencia” nos estaremos refiriendo únicamente a la propuesta teórica de Langbaum.

something which had happened to the mind of England between the time of Donne or Lord Herbert of Cherbury and the time of Tennyson and Browning; it is the difference between the intellectual poet and the reflective poet, Tennyson and Browning are poets, and they think; but they do not feel their thought as immediately as the odour of a rose. (...) When a poet's mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary (Eliot, 1951: 287. La cursiva es nuestra).

Ese “*algo*” es, según Langbaum, la crisis de la modernidad, que él rastrea hasta los albores de la Ilustración. Resumimos, a continuación, su propuesta:

En el capítulo “Romanticism as a Modern Tradition” (Langbaum, 1963: 9-37), el crítico americano defiende que, después de la Ilustración, las interpretaciones unitarias del universo ya no son posibles. Puesto que el mundo post-newtoniano, puramente mecánico, es incompatible con cualquier orden moral, estético o espiritual, el pensamiento del poeta ya no puede ser —por usar la expresión de Eliot— “inmediato como el aroma de una rosa”, ya que habrá de ser contrastado con los datos empíricos de la realidad, los cuales siempre tienen preferencia. Ante este *impasse* expresivo, el romanticismo trata de salvar la disociación entre el objeto y sus valores potenciando la aprehensión subjetiva —imaginativa, diría Coleridge— del primero³; de esta manera, la subjetividad no es un vicio romántico, sino la condición ineludible de su programa poético. Podríamos, por lo tanto, diferenciar dos etapas: una primera, anterior al romanticismo, en la que las ideas son sustancia inmanente del poema —“poetry of meaning”, lo llama Langbaum—, y una segunda, la de la tradición moderna, en la que el poema: “makes its statement not as an idea but as an experience from which one or more ideas can be extracted as problematical rationalizations” (Langbaum, 1963: 35-36).

El monólogo dramático surge en la época victoriana como una evolución del poema meditativo romántico. Su éxito reside en que, más que ninguna otra forma poética, se ajusta a las nuevas necesidades expresivas de la modernidad (Langbaum,

³ Luis Cernuda explica este proceso en una magnífica glosa al romántico inglés: “el poeta a su vez, en perfección ideal, pone en actividad el alma entera del hombre, así como sus facultades (...), y difunde un tono y espíritu unificador, fundiendo por así decirlo unas facultades con otras. Operación que se efectúa, precisamente, gracias aquel poder mágico de síntesis al cual Coleridge atribuye en nombre de imaginación” (Citado por Valente, 1962: 35).

1963: 73): en tanto que el desarrollo del poema se supedita al desenvolvimiento dramático de un personaje en un contexto determinado, su validez depende del grado de caracterización de la experiencia, no de las ideas expuestas. Langbaum describe el particular efecto del subgénero como una combinación de “simpatía” y “juicio moral” por parte del lector. La simpatía se produce porque nos vemos obligados a adoptar el punto de vista del hablante como única forma de acceso al poema y, además, porque reconocemos en él una realidad existencial: “sheer consciousness, as the primordial unarticulated self-justifying life which we share with him and in fact supply” (Langbaum, 1963: 204). El “juicio moral”, por otra parte, se debe a que, dada nuestra condición de espectadores, al final del poema sabemos más del personaje que él mismo. Un buen monólogo dramático, por lo tanto, será aquel que ponga en movimiento la máxima personalidad posible del hablante: “the greatest possible surge of life” (Langbaum, 1963: 208).

Volviendo al desarrollo histórico de la forma, el monólogo dramático adquiere una importancia capital en el modernismo anglosajón (Langbaum, 1963: 73; Hobsbaum, 1975: 227). Siguiendo el ejemplo de los victorianos, fue utilizado por poetas de transición, como W. B. Yeats o Robert Frost; por figuras externas, como Edgar Lee Masters en su exitosa *Spoon River Anthology*; y por los grandes exponentes del movimiento, sobre todo Ezra Pound y T. S. Eliot. Este último es de especial importancia para nuestro trabajo, dada la gran deuda de la poesía de Jaime Gil de Biedma con el crítico y poeta americano —véase, para la investigación más completa sobre el tema, la tesis de Andrew Walsh (2002)—. Si aumenta la popularidad del subgénero, igualmente lo hacen los problemas para acotar su definición, ya que se observa una deriva de la forma hacia planteamientos más cercanos a la lírica (Thanoon, 1991: 76); los monólogos dramáticos ya no serán las obras de teatro en miniatura que escribía Browning.⁴

2.2.1. *El monólogo dramático en la tradición poética española*

La introducción del monólogo dramático en la tradición hispánica ocurre de la mano de Luis Cernuda, con el poema “Lázaro”, de *Las nubes* (1943). El poeta sevillano

⁴ Esto debe verse, a nuestro parecer, enmarcado en la evolución natural del género poético y no como una particularidad del monólogo dramático. Piénsese que en época de Browning todavía proliferaba el teatro en verso y el poema narrativo, que a efectos prácticos desaparecen en el siglo XX.

descubrió la poesía anglosajona en su primer viaje y subsecuente exilio en Inglaterra, que sería de importancia capital en su producción madura; en *Historial de un libro*, Cernuda describe así su contacto con el subgénero: “algo que también aprendí de la poesía inglesa, particularmente de Browning, fue el proyectar mi experiencia sobre una situación dramática, histórica o legendaria (...), para que así se objetivara mejor, tanto dramática como poéticamente” (Cernuda, 2018: 492). El autor de *La Realidad y el Deseo* es uno de los mayores cultivadores del género, del que practicó diversas modalidades; ocupa, en la poesía española, una función similar a la de Browning en la inglesa. La utilización del monólogo dramático en Cernuda ha sido ampliamente estudiada por A. Jawaad Thanoon (1991), en una tesis que es, al mismo tiempo, el estudio más profundo sobre el subgénero realizado en español.

Las ideas de Thanoon con respecto a esta forma se pueden encontrar en la sección “Las condiciones básicas del género del monólogo dramático” (1991: 37-88), recogida después como artículo independiente: “Los requisitos formales del género del monólogo dramático” (2009). Es posible interpretar su propuesta como un intento de unificar las perspectivas formalistas con la aportación de Langbaum (Thanoon, 1991: 37-38); para este investigador, los requisitos fundamentales de un monólogo dramático serían tres: hablante, interlocutor y relación entre hablante e interlocutor. Existe una cuarta categoría, que él denomina “dramatización del monólogo”, que incluye una serie de elementos “decisivos pero no indispensables” (Thanoon, 1991: 54-55), como la situación, la caracterización y lo que Thanoon llama “paradoja”, que se corresponde con el “disequilibrium” de Langbaum (1963: 188). Revisaremos en más profundidad la propuesta de Thanoon al final de este capítulo, cuando expongamos nuestra propia caracterización del monólogo dramático.

Aunque Cernuda es, sin duda, el primer introductor consciente del subgénero en la tradición hispánica, podrían señalarse ciertos antecedentes en la utilización de la forma, como “Metempsícosis” (sic), de Rubén Darío, o algunos poemas meditativos de Unamuno. Con respecto al primero, lo más probable es que observemos una influencia de la lectura de las *Quimères* de Gérard de Nerval, además de la práctica ocultista que le da nombre al poema; en cuanto a Unamuno, no debemos olvidar su vinculación con el gran romanticismo europeo, sobre la cual incidieron, precisamente, Cernuda y Gil de Biedma (Cernuda, 1972: 80; Gil de Biedma, 2018: 509-510). Más curiosos —y difíciles de explicar— son ciertos antecedentes del mismo Cernuda, el “Soliloquio del farero” y

“La gloria del poeta”, de *Invocaciones* (1935), que tanto Gil de Biedma (2018: 498) como Guillermo Carnero (2000: 56) coinciden en catalogar como monólogos dramáticos. A nuestro juicio, estos poemas, lejos de constituir anomalías, demuestran la profunda imbricación del subgénero con el desarrollo de la poesía moderna y ratifican las hipótesis de Langbaum: “Creo que fue Pascal quien escribió: ‘no me buscarías si no me hubieras encontrado’, y si yo busqué aquella enseñanza y experiencia de la poesía inglesa fue porque ya la había encontrado, porque para ella estaba predispuesto” (Cernuda, 2018: 490).

Después de Luis Cernuda, el monólogo dramático será cultivado con cierta asiduidad por algunos miembros de la generación poética del 50 (Thanoon, 1991: 319-540). Destacan, sobre todo, José Ángel Valente —cuyo poema “Maquiavelo en San Casciano” es referencia ineludible en todos los estudios sobre el tema—, Francisco Brines, Enrique Badosa y, como veremos en este trabajo, Jaime Gil de Biedma. Puesto que nuestro poeta se enmarca en esta categoría generacional, nos detendremos a explicar sus principales características.

2.2.1.1 La Generación del 50

La Generación del 50, llamada también “segunda generación de posguerra” o la de “los niños de la Guerra Civil”, incluye a un grupo de poetas nacidos entre 1925 y 1939. Además de Gil de Biedma (1929-1990), entre sus miembros más destacados se encuentran Ángel González (1925-2008), J. M. Caballero Bonald (1926-2021), Carlos Barral (1928-1989), J. A. Goytisolo (1928-1999), J. A. Valente (1929-2000), Francisco Brines (1932-2021), o Claudio Rodríguez (1934-1999). Estos poetas comienzan a publicar sus primeros libros en la década de los 50, concretamente entre 1952 —el más temprano, Caballero Bonald— y 1959, cuando aparecen los más tardíos —entre ellos Gil de Biedma, con *Compañeros de viaje*—; además, registran una actividad conjunta en ciertas revistas del periodo, como *Laye* o *Ínsula*. Aunque en la obra de estos autores se observan grandes dosis de personalidad y una evolución hacia vertientes poéticas más bien distintas⁵, es posible señalar una serie de características comunes (Mangini, 1990: 15-19; Rovira, 1986: 36-39):

⁵ Véase la tesis de J. Teruel Benavente para lo que este grupo tiene de fenómeno y estrategia editorial, en especial el capítulo “Itinerario crítico sobre la construcción de un objeto teórico: la llamada Generación del 50” (Teruel, 1990: 4-94).

Existe una cierta continuidad con respecto al grupo poético anterior, la “primera generación de posguerra” —Celaya, Blas de Otero, Hierro, Crémer, etc.—, en cuanto que se mantiene la preocupación social e histórica; sin embargo, la práctica poética de los poetas jóvenes muestra varias diferencias. En primer lugar, la nueva generación tiene menos fe en el valor activo de la palabra poética, lo que se traduce en una mayor preocupación formal y estética en la escritura. También se aprecia, a diferencia de los poetas mayores, un énfasis mucho mayor en la circunstancia individual, aunque se sigue entendiendo que esta es inseparable de la sociedad; los poetas del 50 escriben desde la realidad de su experiencia, lo que significa situar la poesía en un escenario urbano y admitir su condición de burguesía intelectual: abunda el tema de la “mala conciencia burguesa”. Con respecto a esto último, existe una preocupación moral en los poetas del medio siglo, que, sumada a la de tipo político, se expresa normalmente mediante actitudes irónicas y coloquiales.

Además de estas características generales, existen algunas que favorecen el desarrollo del monólogo dramático, como ha notado Thanoon (1991: 319-345); señalamos, a continuación, aquellas que nos parecen más decisivas. La primera y más evidente es el interés por la obra de madurez de Luis Cernuda, que alcanza dimensiones programáticas en 1962, con el homenaje al sevillano en la revista *La caña gris*: en él participaron, precisamente, Brines, Valente y Gil de Biedma, todos ellos escritores de monólogos dramáticos. En segundo lugar, la concepción de la “poesía como conocimiento”, que dio lugar a un importante debate teórico contra la generación anterior y el crítico más importante del momento, Carlos Bousoño (Teruel, 1990: 131-146; Rovira, 1986: 45-54); explicado muy brevemente, la creación poética entendida a la manera de Barral:

El resultado concreto, el poema, es el *fruto, autónomo con respecto a todo momento anterior de la conciencia de su autor*, de un esfuerzo estético, más o menos intelectual y difícil. Las vivencias que lo alimentaron se organizan con elementos sobrevenidos del campo del medio expresivo según *una ley que no pudieron prever y formando una estructura totalmente inédita* (Barral, 1953: 25. La cursiva es nuestra).

Emparenta a los poetas del 50 con la forma del monólogo dramático, en la que, como decía Langbaum: “the observer moves through a series of intellectual oscillations towards a purpose of which he is himself at each point not aware” (1963: 53). Esta relación también ha sido señalada por J. Sabadell (1991: 179).

Por último, y de forma aparentemente paradójica, el biografismo de la Generación del 50 da lugar a una concepción dramática de la poesía. Como señala esta última investigadora en un breve artículo a propósito de la poesía de Ángel González, pero en el que también menciona a Gil de Biedma, la obsesión biográfica de estos poetas: “de lo que se trata es del intento imposible de unificar, a partir de propuestas similares, la inevitable fragmentación del sujeto” (Sabadell, 1995: 233). Y más adelante:

Aunque el personaje poético no sea el sujeto, ni lo represente, precisamente la persistencia del autor en explicarse a sí mismo a través del otro, por una parte, y de alcanzar en ese intento una coherencia en la creación de su personaje espectral, por otra, le lleva a conformar ese sujeto poético con materiales que revelan un determinado y personal sistema de valores —ideológico, sentimental, etc.— y que lo constituyen como sujeto poético diferenciado (Sabadell, 1995: 235).

A esto es a lo que se refería Gil de Biedma al asegurar: “lo que yo creo es que cuando un poeta habla en un poema, quizá no hable como personaje imaginario, pero como personaje imaginado siempre” (Gil de Biedma, 2018: 337-338). Concepciones, todas estas, que nos colocan a un paso de la crisis del sujeto autorial y de las prácticas literarias que Pozuelo Yvancos (2010) ha agrupado, refiriéndose a la narrativa, bajo el concepto general de “figuraciones del yo”.

2.2.1.2. La crítica actual: influencia de los Novísimos

Se observará, en la descripción que hasta aquí hemos realizado del monólogo dramático, que este ha tenido una importancia marginal en nuestra literatura hasta la Generación del 50. A modo de recapitulación, podemos contar como monólogos dramáticos indiscutibles un puñado de poemas de Cernuda —ocho, según el balance de Thanoon (1991: 310)—, uno de J. A. Valente y composiciones dispersas de F. Brines y E. Badosa. De forma paralela, tampoco abundan los estudios críticos sobre el subgénero, ni se ha prestado mucha atención a las obras realizadas en el extranjero. Esta situación, sin embargo, parece haber cambiado recientemente con un nuevo influjo de trabajos sobre el tema, entre los que destacan los artículos de Pérez Parejo (2007), “El monólogo dramático en la poesía española del XX”, y de Cuvardic (2016), “El monólogo dramático en el discurso poético”; este último busca, en palabras del autor: “caracterizar un género poético —el monólogo dramático en poesía— poco conocido por estudiantes y docentes en los países hispanohablantes. Pretendemos que ambos

grupos tengan un mayor acceso, en las aulas universitarias, a este género” (Cuvardic, 2016: 107).

Este repentino interés por el monólogo dramático viene condicionado por el estudio de la poesía de los Novísimos, quienes lo utilizan, en opinión de estos críticos, con mayor profusión que ningún grupo poético anterior:

el inicio de un uso consciente y continuado de monólogos dramáticos corre a cargo del grupo de la Poesía del Conocimiento dentro de la Generación de los 50 (...) y, sobre todo, de los novísimos. Los primeros recurrieron a esta técnica en contadas ocasiones. Los novísimos, en cambio, la utilizan profusamente, tanto que forma parte esencial de su poética (Pérez Parejo, 2007).

Cuvardic (2017: 33) se manifiesta en la misma dirección: “será la Generación de los Novísimos la que practique el monólogo dramático con mayor asiduidad”. A nuestro parecer, el repentino rescate de la etiqueta “monólogo dramático” y su relación con la poética de los Novísimos, más que contribuir a la comprensión de la forma, ha hecho que se pierdan de vista algunas de las características más fundamentales del subgénero. Como explicábamos al principio de nuestro trabajo, aportar una definición satisfactoria del monólogo dramático es una tarea complicada; veamos cómo salvan esta dificultad los trabajos recientes:

En síntesis, esta técnica consiste en la elección de un personaje tomado de la historia o de la ficción que asume y transmite en primera persona sus emociones, que suelen coincidir con las del autor o con las que el autor de algún modo —biográfico, contextual, histórico, estético— se identifica (Pérez Parejo, 2007).

Entre las modalidades de correlato objetivo se encuentra el monólogo dramático, que a nivel enunciativo supone el más alto grado de ficcionalización entre los géneros poéticos. Se define por sus atributos formales y por su efecto. Entre los primeros, se utiliza un hablante cuya identidad nominal expresa o inferida es distinta a la del autor, un interlocutor que escucha a la voz enunciativa y una situación más o menos perfilada o dramatizada por esta última (Cuvardic, 2016: 167).

En estas definiciones podemos observar que las características del género parecen limitarse al hecho de que la voz poética se expresa por medio de un personaje distinto al del poeta. Para algunos críticos esta distinción adquiere una importancia fundamental, llegando a ponerse un celo que a nosotros nos parece excesivo; por ejemplo, Thanoon, al comentar “Las islas”, de Cernuda, manifiesta que no podemos

asegurar que se trate de un monólogo dramático “hasta que no se identifique la fuente verdadera del argumento del poema” (Thanoon, 1991: 293): es decir, que la clasificación formal del poema depende de si los hechos acontecidos en él le ocurrieron verdaderamente al poeta o no. A nuestro parecer, la tipología de un poema debería poder establecerse atendiendo solamente a su funcionamiento interno. De forma similar, en otro artículo reciente leemos que “Lullaby”, de W. H. Auden, es un monólogo dramático puesto que “Wystan Hugh Auden no es una madre. Es decir, el personaje que habla no se identifica con el autor, puesto que es una madre” (Rodríguez, 2016: 303). De ser así, todas las nanas de la historia firmadas por un hombre serían monólogos dramáticos.

En realidad, este planteamiento excesivamente biografista no es nuevo, habiendo existido en el seno de las investigaciones sobre el subgénero desde los trabajos de Beth Sessions (1933). El problema de definir el género de acuerdo con sus características externas —y la proyección del poeta en otro personaje resulta de las más evidentes— es que se pierde de vista la dimensión histórica del monólogo dramático, su surgimiento en la Inglaterra victoriana del siglo XIX y su deuda con la lírica —abiertamente autobiográfica— de los poetas románticos. El estudio de Robert Langbaum, centrado en el funcionamiento interno del poema, criticaba precisamente este tipo de caracterizaciones:

The procedure combines, I think, opposite mistakes; it is at once too restrictive and not restrictive enough, and in either case tells too little. For once we decide to treat the dramatic monologue as a traditional genre, then every lyric in which the speaker seems to be someone other than the poet, almost all love-songs and laments (...) in fact become dramatic monologues; as do all imaginary epistles and orations and all kinds of excerpts from plays and narratives (Langbaum, 1963: 75).

Traduciendo los ejemplos de Langbaum a nuestra propia literatura, si limitamos la particularidad del monólogo dramático al acto de proyección del poeta sobre otra figura, nos encontramos con que las églogas de Garcilaso, casi todos los poemas de San Juan de la Cruz e incluso la oración de Jimena en el *Cantar de Mío Cid* pertenecerían a este subgénero. En realidad, esta precisión ya había sido realizada por Jaime Gil de Biedma, quien prácticamente traduce a Langbaum:

Lo fundamental en el monólogo dramático, en cuanto a forma poética moderna, no estriba en la mera circunstancia de que se suponga dicho por alguien que no es el poeta;

si así fuera, casi todas las canciones de amor, las epístolas y los discursos imaginarios de que está llena la poesía clásica serían monólogos dramáticos (Gil de Biedma, 2018: 507)

El poeta barcelonés va más allá y añade: “por el contrario, resulta perfectamente concebible un monólogo dramático cuyo protagonista sea el mismo autor”. Esta afirmación, puesta por algunos en duda, será nuestro objeto de estudio en la segunda parte del trabajo.

Como ya hemos indicado, nosotros creemos que esta nueva confusión en torno al monólogo dramático se debe a su supuesto renacer de la mano de los Novísimos. Y es que uno de los artificios más fundamentales para la poesía de este grupo es la proyección de la emoción poética en un personaje, objeto o circunstancia, de ahí su denominación de “poetas culturalistas”. Para caracterizar esta técnica se ha recuperado el término “correlato objetivo”, acuñado por Eliot en los años 20 del siglo pasado:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlate”; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked (Eliot, 1921: 92).

La existencia de una relación entre el correlato objetivo y el monólogo dramático es ya lugar común en los estudios sobre esta generación (Paz, 2002; Pérez Parejo, 2007; Cuvardic, 2016, 2017). Pérez Parejo es quien llega más lejos, al formular que la correspondencia entre estos conceptos es de inclusión; veamos de qué manera los define y justifica este posicionamiento:

Hay que matizar una cuestión importante: el término correlato objetivo es más amplio que el de monólogo dramático. El de correlato objetivo lo acuñó T. S. Eliot, y consiste en el hallazgo o selección de un objeto, una situación, un acontecimiento histórico o un personaje que se emplean como fórmulas para expresar la emoción particular del autor. Es un recurso para establecer analogías entre el interior del autor y una realidad cultural externa que el texto presenta, sea mediante un personaje, una situación, un objeto o una época. El término monólogo dramático se reserva para un tipo de correlato determinado: el de un personaje histórico, cultural o legendario en un momento crucial de su vida que habla en primera persona y sobre cuyo contexto histórico se proyecta el presente o la experiencia interior del autor (Pérez Parejo, 2007).

Si comparamos la definición original de correlato objetivo con la de Parejo nos damos cuenta de que este ha puesto bastante de su propia cosecha. En primer lugar, el crítico trata este concepto como si de una técnica, “recurso” o “hallazgo” se tratase, mientras que para Eliot el correlato objetivo es una condición ineludible —“*the only way of expressing emotion*”— del lenguaje artístico. Por otro lado, observamos que Eliot establece que la emoción provocada por el correlato objetivo descansa sobre la obra de arte, entendiendo esta como objeto autónomo —“*the work of art*”—, mientras que en la explicación de Parejo este “recurso” es una forma de “expresar la emoción original del autor”; solo realizando esta modificación puede Parejo incluir que sirve “para establecer analogías entre el interior del autor y una realidad cultural externa que el texto presenta”, una idea totalmente extraña al concepto original de Eliot: no debemos perder de vista que el poeta acuñó este término a propósito de una obra teatral, *Hamlet*, y que no se refiere a la expresión lírica en ningún momento. El correlato objetivo original es objetivo precisamente porque prescinde del autor.

Hasta aquí los problemas con la definición de correlato objetivo; queda hablar, por otro lado, de la proposición de que el monólogo dramático está incluido dentro de este. El problema de esta afirmación no es que sea falsa, es que el concepto de Eliot es tan abarcador que no sirve para arrojar ninguna luz sobre las particularidades del subgénero: sí, efectivamente, el monólogo dramático es un tipo de correlato objetivo, pero también lo son una obra de teatro, una novela, una película o una fotografía en tanto que contienen “a set of objects, a situation, a chain of events” que evocan automáticamente una emoción. De esta manera, según la definición de Parejo, la única particularidad definitoria del monólogo dramático es que está pronunciado por un “personaje histórico, cultural o legendario (...) sobre cuyo contexto histórico se proyecta el presente o la experiencia interior del autor”; nos encontramos, de nuevo, ante una definición ahistórica y que no sirve para explicar la diferencia entre Salicio y Nemoroso y el subgénero inaugurado por Browning.

La influencia de los Novísimos en la definición del monólogo dramático no solo se debe a las interpretaciones críticas de su obra, sino que se puede rastrear a las declaraciones de los mismos poetas. Guillermo Carnero, al que Pérez Parejo sigue en su definición del subgénero, lo explica de la siguiente manera:

El monólogo dramático fue una liberación de la dictadura del yo romántico porque empleaba en su lugar a un personaje poemático que permitía al poeta dos cosas: admitir

como posibles tesituras ajenas que no asumía como propias, y proyectarse en otras con las que se identificaba. (...) Ello ocurre cuando *el yo se expresa por medio de un personaje histórico, literario, legendario* o representado en una obra de arte, al entender que ese personaje se encuentra en una *coyuntura existencial similar a la suya*; o cuando el discurso del yo se manifiesta a través de una obra artística o literaria previa y ajena, que tiene un *significado análogo* a lo que el yo desea expresar de sí mismo, y con connotaciones que le interesa incorporar (Carnero, 2004: 25-26. La cursiva es nuestra).

De estas declaraciones destacamos dos cuestiones: por un lado, observamos el énfasis que se pone en la proyección, aspecto que ya hemos comentado y que no basta para constituir un monólogo dramático; de otra parte, observamos que Carnero habla del personaje del monólogo dramático en términos de analogía, tendencia que también se encuentra en las definiciones de los autores citados anteriormente. Esta idea de la analogía no es natural al monólogo dramático; de hecho, como fue ampliamente notado tanto por Langbaum (1963: 86-87) como por Hobsbaum (1975: 228), la tendencia de los monólogos dramáticos originales fue a representar la “posición moral extrema”, de ahí que sus protagonistas sean personas normalmente deleznales: ladrones, asesinos, locos, fanáticos, etc. En nuestra opinión, un acento excesivo en la analogía del personaje con el poeta puede llegar a contravenir uno de sus requisitos primarios: que interpretemos al primero como si de una persona real, con una vida efectiva más allá del poema, se tratase. Aún más, como dice Hobsbaum (1975: 228), para que el juicio moral pueda efectuarse sobre el personaje: “the character portrayed has to be markedly more simple than the author who set him up. If he were not, there would be no way of seeing around him”.

El énfasis en la proyección llega hasta tal punto que Guillermo Carnero denomina monólogos dramáticos a poemas que de ninguna manera pueden serlo, puesto que están íntegramente escritos en tercera persona por una voz poética tradicional. Así ocurre con “Luis de Baviera escucha Lohengrin”, “Ninfa y pastor por Tiziano”, “Góngora” o “Dostoievski y la hermosura física”, de Cernuda, y con “Desembarco en Citerea” y “Príncipe de Aquitania”, de Gil de Biedma (Carnero, 2000: 56-59; 2004: 25). No es imposible que un monólogo dramático esté escrito en su mayor parte en tercera persona, como ocurre en “How it strikes a contemporary”, de Browning, y en “Un

contemporáneo”, de Cernuda⁶; sin embargo, para que esto sea así, el narrador ha de estar claramente definido como personaje y ser el verdadero protagonista del poema. Veamos el ejemplo de Cernuda para demostrar cómo funciona la interpretación de un monólogo dramático; si atendemos a las primeras estrofas:

Le conocí hace ya tiempo;
Déjame que *recuerde*. Si la memoria falla
A mi edad, cuando trata de imaginarse algo
Que en años mozos fuimos, aún más cuando persigue
La figura del hombre solo visto un momento.

(...) Era de edad mediana
Al conocerlo yo, enseñando,
No sé, idioma o metafísica, en puesto subalterno,
Como extraño que ha de ganar la vida
Por malas circunstancias y carece de apoyo (Cernuda, 2018: 323).

Nos encontramos ante un monólogo dramático en virtud de la voz que habla en primera persona, en este caso implícita en los pronombres y la flexión de los verbos que hemos subrayado. Y aunque las estrofas siguientes continúan con la descripción, en términos nada halagüeños, del “hombre solo visto un momento”, el verdadero protagonista nunca deja de ser el anciano. Nosotros, como observadores, no solo atendemos a la teoría poética que él expone, sino a la totalidad de su carácter; en otras palabras, el foco del poema no es el objeto descrito, sino el acto mismo de describir y lo que este revela sobre un hablante. Después de la décima estrofa:

Esta fama postrera no la mueve,
En mozos tan despiertos, amor de hacer justicia,
Sino gusto de hallar razón contra nosotros
Los viejos, el estorbo palmario en el camino,
Al cual no basta el apartar, mas el desprecio
Debe añadirse. Pues, ¿acaso,
Vive desconocido el poeta futuro? (Cernuda, 2018: 325)

⁶ La influencia de Browning sobre Cernuda es en este poema más que aparente, a pesar de que Thanoon (1991: 261) trate de defender lo contrario: desde el título mismo hasta el argumento del poema —un personaje anónimo habla de un poeta hasta revelar, al final, que su verdadero interés no es la poesía— están tomados del poeta inglés.

El protagonista revela, sin darse cuenta, el verdadero motivo por el que muestra tal acritud ante el poeta descrito, que no se debe a ningún ideal poético, sino que es simplemente la rabia de un anciano contra la juventud. La posibilidad de esta doble lectura y el esfuerzo por parte del lector de vislumbrar aquellos momentos en los que el hablante se descubre son la base del monólogo dramático; la proyección del poeta en un personaje distinto de sí mismo es un factor superficial en tanto que ha existido siempre en la tradición poética.

Hasta aquí hemos visto por qué no se puede reducir este subgénero a la proyección del poeta en otras voces desde la perspectiva teórica del monólogo dramático. Existen, sin embargo, otras razones que apuntan al desarrollo general de la literatura moderna, a las que ya hacíamos referencia al hablar del biografismo de la generación del 50. Y es que nos parece que en un siglo que se inaugura con el “*car j’est un autre*”, de Rimbaud, que contiene los heterónimos de Pessoa, Larbaud o Machado, y que verá, en última instancia, el fenómeno de la autoficción, vincular un subgénero al grado de realidad biográfica que representa puede resultar arriesgado. No existe una gran diferencia entre las palabras de Doubrovsky:

A l'inverse de l'autobiographie, explicative et unifiante, qui veut ressaisir et dérouler les fils d'un destin, l'autofiction ne perçoit pas la vie comme un tout. Elle n'a affaire qu'à des fragments disjoints, des morceaux d'existence brisés, un sujet morcelé qui ne coïncide pas avec lui-même (Doubrovsky, 1977: contraportada).

La explicación de la poesía de la experiencia de Langbaum, anterior en 20 años:

In an age where there is no valid moral principle for connecting the events, where we are left with perspectives towards the events, the literature that takes the modern situation into account must approximate the dramatic monologue (...) The disequilibrium between the completeness of the flow of consciousness or life, and the incompleteness of the events that rise out of the flow and sink back into it, gives literature a new shape —a shape by which the poetry of experience can be identified (Langbaum, 1963: 226-227).

Y la expresión lírica que hizo Eliot, en 1922, de la condición moderna, con la que Jaime Gil de Biedma estaría tan familiarizado:

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,

You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water (Eliot, 2004: 61).

2.3. Hacia una definición del monólogo dramático

Puesto que en la segunda parte de nuestro trabajo llevaremos a cabo un análisis de los monólogos dramáticos de Jaime Gil de Biedma, es necesario que expliquemos los factores que han condicionado nuestra selección de poemas. Dicho de otro modo, dada la patente confusión que rodea la utilización de este término, habremos de aportar nuestra propia definición del monólogo dramático: proponemos el retorno a una apuesta funcional, ampliamente asentada en la obra de Langbaum, que posibilite superar la superficialidad de los trabajos más recientes. Nos parece provechoso recuperar a este autor en vista del escaso interés que ha suscitado en la crítica hispánica; además, resulta conveniente compendiar sus observaciones con respecto al monólogo dramático, puesto que su libro, preocupado por múltiples entresijos de la literatura moderna anglosajona, no ofrece una descripción sintética del subgénero, obligándonos a entrelazar fragmentos diseminados por la obra.

Volvamos, un momento, a la definición provisional del monólogo dramático que ofrecíamos a comienzo de este capítulo: “poema consistente en las palabras de un único personaje que revela en su discurso (...) la personalidad total del hablante en un momento significativo”. De las dos proposiciones que encontramos en este fragmento, la primera —exceptuando los excesos de Carnero que hemos señalado en el capítulo anterior— no presenta ningún problema; la clave del monólogo dramático se encuentra en la segunda: y es que, ¿cómo ocurre esta revelación del personaje? A nuestro parecer, quien más se ha acercado a resolver esta incógnita desde el lado de la crítica hispánica es Thanoon, aunque en última instancia incurre en un fallo insalvable. Recordemos que para este autor, además del hablante, los elementos fundamentales del monólogo dramático son el interlocutor y la relación entre hablante e interlocutor; él lo explica del siguiente modo: “la existencia de un interlocutor definido y bien visualizado redondea la situación dramática al asegurarle dentro de los límites del poema los dos polos

necesarios para su desenvolvimiento” (Thanoon, 2009). Si se nos permite la expresión, Thanoon identifica perfectamente los síntomas, pero yerra en el diagnóstico.

Y es que la decisión de otorgar tal importancia al interlocutor se convierte en un problema en cuanto nos encontramos ante el caso, por otro lado tan habitual, de que un monólogo dramático prescindiera de él. “Childe Roland to the Dark Tower Came”, de Browning; “Gerontion”, “Journey of the Magi” y “A Song for Simeon”, de Eliot; “Lázaro”, “Quetzalcóatl” o “Silla del rey”, de Cernuda: todos estos son ejemplos, que abarcan desde los albores mismos de la forma hasta su llegada a la poesía española, de monólogos dramáticos sin interlocutor definido. Este inconveniente lo reconoce el mismo Thanoon (2009): “Queda por señalar un interlocutor de índole singular. Se da en aquellos monólogos en los que el hablante se comunica con un personaje carente de realidad física dentro del poema, por razones muy diversas”. Por otro lado, nos gustaría recordar, puesto que en seguida volveremos a este artículo, que en “El aparato formal de la enunciación” (1970), el lingüista Émile Benveniste nos instaba a plantearnos el monólogo:

Como una variedad del diálogo, estructura fundamental. El “monólogo” es un diálogo interiorizado, formulado en “lenguaje interior”, entre un yo locutor y un yo que escucha. A veces el yo locutor es el único que habla; el yo que escucha sigue presente, no obstante; su presencia es necesaria y suficiente para tornar significativa la enunciación del yo locutor. (Benveniste, 2004: 88)

Estos son, a nuestro parecer, argumentos suficientes para descartar que el interlocutor sea el elemento funcional definitorio y definitivo del monólogo dramático. Sin embargo, el apunte de Thanoon no deja de ser cierto: es indispensable la existencia de “dos polos” —uno es el hablante— para asegurar el desenvolvimiento dramático del monólogo; esto ya había sido notado por Langbaum (1963: 146): “the speaker of the dramatic monologue directs his attention outward”. Esta característica es lo que diferencia al monólogo dramático del soliloquio, puesto que en este último la autorrevelación es el objetivo principal del discurso y, por lo tanto, la atención del hablante se dirige hacia sí mismo; en aquel, por el contrario, la revelación ha de producirse de manera incidental. Nosotros proponemos, como segundo polo, el concepto más amplio de “situación dramática”, entendiendo que esta incluye tanto el interlocutor, en caso de haberlo, como las coordenadas espacio temporales en las que se emite el mensaje.

Una situación dramática suficientemente caracterizada es lo que asegura la cualidad incidental de la revelación de carácter en el monólogo dramático. En otras palabras, es lo que nos permite captar el “desequilibrio” entre el contenido literal del discurso del hablante y su “estrategia” o contenido incidental —“*disequilibrium*” y “*strategy*” son dos términos de Langbaum (1963: 72 y 204) —; el contenido literal se orienta hacia la situación dramática, mientras que el incidental revierte sobre la condición del hablante. En opinión de Langbaum, el desequilibrio se produce cuando el personaje está absorto en su “perspectiva particular”; cuando entendemos su discurso como fruto del desenvolvimiento de un individuo en un lugar y un momento determinados; es decir, cuando el poema está localizado (Langbaum, 1963: 140). Esperamos que ahora se entienda por qué hace un momento recurriamos a Benveniste: en nuestra opinión, la particularidad del monólogo dramático con respecto a otras formas poéticas se puede expresar en términos de la diferencia entre “enunciación” y “habla”. El monólogo dramático es enunciación en tanto que nos sitúa ante un “acto individual de utilización” y puesta en funcionamiento de la lengua; así, para interpretar correctamente este tipo de poema no debemos olvidar que “hay que atender a la condición específica de la enunciación: es el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado lo que es nuestro objeto” (Benveniste, 2004: 83).

Ahora bien, para que el lector dé con esta interpretación del monólogo dramático es necesario que se cumplan los dos procesos que señalaba Langbaum y que ya hemos explicado más arriba: la “simpatía” y el “juicio moral”. En cuanto a la primera, hemos de reconocer un cierto grado de realidad existencial en el hablante del poema; de lo contrario, no se aceptará que exista un contenido incidental más allá de la literalidad de sus proposiciones. Solamente si se produce la simpatía procederemos al enjuiciamiento moral del personaje; es decir, a la búsqueda de aquellos momentos en los que revela su verdadera estrategia discursiva y a la interpretación de lo que estos nos dicen sobre él. Ambos procesos, como se puede ver, apuntan a una lectura del poema como enunciación, no como habla. La simpatía y el juicio moral son, asimismo, los dos procesos que distinguen al monólogo dramático del resto de formas tradicionales de proyección de la voz poética con las que comúnmente se le confunde.

A la vista de todos los elementos funcionales que acabamos de comentar, proponemos la siguiente definición del monólogo dramático:

Poema conformado por las palabras de un personaje en una situación dramática definida. El asunto del monólogo dramático es la revelación incidental del personaje a través del desequilibrio entre el significado literal de sus palabras y la estrategia que le lleva a efectuar su discurso; esta última se va descubriendo progresivamente al contrastar el discurso del personaje con el conocimiento que tenemos de él mismo, por un lado, —su personalidad, biografía, preocupaciones, etc.— y de la situación dramática, por el otro. La interpretación del monólogo dramático requiere, por parte del lector, de una combinación de simpatía y enjuiciamiento moral hacia el personaje que habla.

Hasta aquí todo lo que tenemos que decir en torno al subgénero del monólogo dramático dentro de los límites de este trabajo. Quedan por señalar, sin embargo, dos cuestiones importantes: la primera está implícita en nuestra decisión de mencionar a Benveniste, la otra la hemos evitado intencionadamente. Con respecto a lo primero, nos parece importarte remarcar la evidente relación entre la propuesta teórica de Langbaun y la perspectiva lingüística de la pragmática; baste con observar la terminología del autor americano: *utterance*, *particular perspective*, *strategy*, *disequilibrium*, *localization*, etc. A nuestro juicio, una revisión del libro de Langbaun desde los presupuestos teóricos de la pragmática permitiría resolver gran parte de la indecisión crítica que rodea al monólogo dramático.

El segundo asunto es la de la relación entre el personaje del monólogo dramático y el autor del poema; en otras palabras, la cuestión de si es válido o no hablar del monólogo dramático en términos de poesía lírica. Thanoon, así como los autores que entienden la relación poeta-personaje en términos de analogía, se manifiesta positivamente al respecto: “el propósito del género no es sólo dramático (...), sino también lírico, es decir comunicar el modo de pensar y de sentir del autor” (Thanoon, 2009). En el otro espectro de la cuestión se encuentran posicionamientos como el de Sabadell (1991: 177), para quien el monólogo dramático: “obliga a replantearse la problemática de la subjetividad en los poemas líricos, abre la posibilidad de analizar la lírica desde perspectivas narratológicas, fuerza a considerar los diferentes grados de realización dramática en los textos líricos y vuelve a abrir la cuestión de los límites entre los géneros literarios”. A nuestro parecer, la resolución de este problema requeriría de un profundo estudio de los presupuestos de la comunicación lírica, así como del desarrollo de herramientas teóricas pertinentes, cuestiones ambas que quedan fuera de los límites de nuestro trabajo.

3. JAIME GIL DE BIEDMA Y EL MONÓLOGO DRAMÁTICO

3.1. Cuestiones generales: Jaime Gil de Biedma y la poesía de la experiencia

Jaime Gil de Biedma es uno de los poetas más destacados de la generación del 50, si no de toda la poesía española del siglo XX. Dentro de su grupo generacional es, en opinión de Mangini (1990: 20), uno de los poetas más paradigmáticos, puesto que participa con mayor asiduidad de las características generales de su poética, las cuales hemos explicado más arriba. Al mismo tiempo, la obra de Jaime Gil de Biedma se caracteriza por el rigor creativo y por un profundo análisis de los preceptos estéticos sobre los que se sustenta; este hecho le ha asegurado una gran continuidad en la tradición lírica posterior, incluso en grupos que reaccionan contra los presupuestos poéticos de la Generación del 50, como es el caso de los Novísimos (Benson, 1988: 45; Mangini, 1990: 71).

La importancia del poeta barcelonés es todavía mayor en el ámbito de los estudios sobre el monólogo dramático, puesto que a él se debe la introducción de *The Poetry of Experience*, el monográfico de Langbaum sobre el subgénero, al ámbito hispánico. Este hecho solo es comparable con la contribución de Luis Cernuda, quien introdujo su uso a la práctica poética hispánica. Sin embargo, de forma un tanto paradójica, no abundan los estudios en torno a la utilización que Gil de Biedma hace del monólogo dramático, y los que existen alcanzan conclusiones contradictorias, como veremos a continuación; esto no debería extrañarnos, dada la confusión que existe en torno al subgénero. Por otro lado, la vinculación de Jaime Gil de Biedma con la poesía de la experiencia, en el sentido más amplio propuesto por Langbaum, ha recibido bastante más atención: comenzaremos por aquí.

Hace unos pocos años ha aparecido un artículo de A. Salvador (2016: 69-79), “Jaime Gil de Biedma, lector de Robert Langbaum” que ofrece una perfecta introducción tanto al grueso de la teoría de Langbaum como a la vinculación que esta tiene con la poesía del barcelonés⁷. Salvador indica que, desde el descubrimiento de la obra del crítico americano, Gil de Biedma la va a seguir “casi al pie de la letra durante

⁷ El artículo reproduce, en parte, el prólogo que Salvador realizó para la traducción granadina de *The Poetry of Experience*.

toda su trayectoria poética” (Salvador, 2016: 69). Por otro lado, en su introducción a *Las personas del verbo*, título que recoge la poesía completa de Gil de Biedma, J. Valender ofrece una magnífica definición de la poesía de la experiencia; aunque ya hemos explicado la teoría de Langbaum más arriba, no nos resistimos a reproducirla en virtud de la claridad que alcanza el prologuista:

la experiencia, de la que tanto se habla, es algo que el poema mismo crea. Lejos de someterse pasivamente a la comunicación directa de tal o cual carga emotiva o mensaje intelectual, el poeta mira críticamente los estímulos que la memoria y el intelecto le deparan: los mide y los valora. De tal manera que *la experiencia que se comunica al lector es, más que el mero recuento de tal o cual episodio, el proceso mismo de medir y valorar el significado que ese episodio pudiera tener*, tanto para el poeta como para su posible lector. (...) la poesía de la experiencia se convierte así más que en una plasmación directa de una verdad absoluta, en un *escenario lírico-dramático en el que el poeta, inseguro del valor que debería atribuir a la imagen que tiene de sí mismo y del mundo, va creando una visión hipotética (o tentativa) de la relación que vincula ambas cosas* (Valender, 2019: 9-10. La cursiva es nuestra)

Este último fragmento describe a la perfección el espacio creado por *Las personas del verbo*. Los límites del “escenario lírico-dramático” de la obra de Gil de Biedma los marca el transcurso del tiempo y las etapas en el desarrollo vital del personaje poético; en este sentido, hay que señalar la importancia de los epígrafes a cada uno de los libros del volumen, como ha sido notado por Teruel (1990: 225): *Compañeros de viaje* se corresponde con la crisis final de la adolescencia; *Moralidades* con el periodo de madurez del personaje; y *Poemas póstumos* con la crisis de la vejez e incluso la “muerte” del protagonista. Pere Rovira, a quien se debe el mejor estudio general sobre la poesía del autor, describe las transformaciones en la voz del personaje poético a través de cada uno de los libros (Rovira, 1986). En una nota al primero de ellos, Jaime Gil de Biedma ya señalaba, refiriéndose a los escritores lentos, cómo el paso del tiempo supone una penetración de la experiencia vital del autor en su obra:

Nuestra actividad viene así a emparejarse con la vida misma (...) Bueno o malo, por el mero hecho de haber sido escrito despacio, un libro lleva dentro de sí tiempo de la vida de su autor. El mismo incesante tejer y destejer, los mismos bruscos abandonos y contradicciones revelan, considerados a largo plazo, algún viso de sentido, y la entera serie de poemas una cierta coherencia dialéctica. (Gil de Biedma, 2019: 53-54).

No es extraño, por lo tanto, que la relación de Jaime Gil de Biedma con la teoría de Langbaum haya recibido semejante atención crítica. Recordemos que, para el crítico americano, la literatura de la experiencia se caracterizaba por el contraste entre la continuidad ininterrumpida del flujo vital y la fragmentariedad de ciertos momentos “that rise out of the flow and sink back into it” (Langbaum, 1963: 227): se entiende, por lo tanto, que cada uno de los poemas de *Las personas del verbo* se corresponde con uno de estos momentos, a través de los cuales el autor trata de comprenderse y construirse a sí mismo.

La influencia de la teoría de Langbaum sobre el poeta se hace todavía más evidente si atendemos a la obra ensayística de este último, contenida en el volumen *El pie de la letra*. Según Mangini (1990: 207) y Jaume (2017: 28), Gil de Biedma leyó *The Poetry of Experience* en una fecha tan temprana como 1957, solo un año después de su publicación; en 1959, leemos en un artículo titulado “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta”, que el libro de Langbaum es: “el mejor estudio que conozco acerca de los especiales problemas que la creación poética suscita a partir de la ilustración” (Gil de Biedma, 2018: 105). En dicho artículo, sobre el que más tarde muestra ciertos reparos (Gil de Biedma, 2018: 55), Gil de Biedma trata de aunar la propuesta de Langbaum con la famosa cita de Baudelaire: “le génie n’est que l’enfance retrouvée à volonté”.

Por otro lado, el interés de Jaime Gil de Biedma por las tesis de Langbaum no se limitó a la apropiación para su personal labor poética. La terminología langbaumiana permea la práctica totalidad de los ensayos del poeta barcelonés —de los referidos a literatura, se entiende—, y sus propias indagaciones en la tradición española se dirigen fundamentalmente hacia los mismos periodos comprendidos por el ensayo del americano; destaca, a este respecto, el estudio que Jaime Gil de Biedma dedica al romanticismo español, en el que se trasluce la plena asimilación que el poeta barcelonés hizo del primer capítulo de *The Poetry of Experience*. Para el autor de *Las personas del verbo*, José de Espronceda es “nuestro primer poeta moderno” en virtud de su capacidad para asimilar las transformaciones que estaban teniendo lugar en la forma de concebir el poema:

Este es, antes que nada, algo dicho por alguien en una cierta situación y en un cierto momento. Quién lo dice, a quién, dónde y cuándo y por qué, son ahora algo más que simulaciones exteriores añadidas para dar a la representación literaria de los afectos humanos un viso de realidad: son factores determinantes de la validez del poema, en

cuanto a lo que dice y en cuanto a lo que es, de manera que tenemos ante nosotros una de las modalidades típicas de la lírica moderna, la poesía de la experiencia⁸ (Gil de Biedma, 2018: 428. La cursiva es nuestra)

A la vista del subrayado, recuérdese nuestra vinculación del monólogo dramático con el concepto lingüístico de enunciación.

Por último, la impronta de Langbaum en el poeta es tal que en muchos casos sus posiciones críticas adoptan la forma de paráfrasis del investigador americano; más arriba ya habíamos señalado una, veamos por lo menos otra:

La poesía consiste en integrar hechos y objetos, de un lado y significaciones por otro e integrarlos en una identidad que es a la vez el hecho el objeto y la significación (...) lo que debe hacer un poeta moderno es mostrar los límites subjetivos de esa integración entre hechos objetos y significaciones (Gil de Biedma, 2018: 340).

Detrás de estas palabras, pronunciadas por Gil de Biedma en un coloquio, se encuentra Langbaum:

As in all poetry of experience, the final perception is a fusion of subject and object, an instant when the speaker sees and understands the object because, seeing it through his own perspective, he sees and understands himself in it. But the perception (...) remains tied by perspective to the speaker, enjoying tremulous existence only as long as it has been perceived (Langbaum, 1963: 209).

3.2. El monólogo dramático en la obra de Jaime Gil de Biedma

A diferencia de lo que ocurre con su vinculación con la poesía de la experiencia, no existe ningún acuerdo en torno al particular uso que Gil de Biedma hace del monólogo dramático. Esto no debería extrañarnos, a la vista de la confusión crítica existente en torno a la definición y los límites de la forma. Las opiniones de los comentaristas de la poesía del barcelonés son bastante variables: por un lado, tenemos a todos aquellos que se manifiestan positivamente ante la conveniencia de aplicar esta etiqueta a los poemas del barcelonés. Aquí situaríamos a críticos como Mangini (1990:

⁸ Mangini (1990: 76) cita este mismo fragmento en su versión original, la que Gil de Biedma redactó en 1966 como prólogo a la edición de Alianza de los poemas de Espronceda: curiosamente, en lugar de “poesía de la experiencia”, como aparece en el texto revisado, Jaime Gil de Biedma había escrito “monólogo dramático” en un primer momento. Parece ser que el mismo poeta dudaba entre los límites de uno y otro concepto.

62), para quien existe una “tendencia” a la utilización del monólogo dramático, o Teruel, que considera que en la poesía de Gil de Biedma intervienen varias voces “con igual alcance al yo, es decir, al monólogo dramático para conjugar la relación (proyección/ distancia) que el autor establece consigo mismo o con el personaje que sus propios poemas le descubren” (Teruel, 1990: 225). Estos autores no delimitan a qué poemas se refieren exactamente ni su definición de monólogo dramático, pero dan a entender que su uso es continuado a lo largo de la obra del autor; así lo cree Sabadell (1991: 177), con la propuesta más exagerada en este sentido, ya que piensa que Gil de Biedma utiliza la forma “en la práctica totalidad de su obra poética”.

En una dirección opuesta se encontrarían aquellos investigadores para quienes la proyección del poeta en un personaje distinto es un factor indispensable del subgénero: puesto que Jaime Gil de Biedma nunca adopta este tipo de máscaras, ninguno de sus poemas podría ser un monólogo dramático. La máxima expresión de este posicionamiento la encontramos en un reciente artículo de M. Rodríguez, para quien el único poema de nuestro autor que puede ser un monólogo dramático es “Piazza del Popolo”, puesto que así lo indica el subtítulo del poema: “habla María Zambrano” (Rodríguez, 2016: 311). Thanoon, sin embargo, se detiene en este mismo poema precisamente para argumentar lo contrario: “el hablante no está caracterizado y tan solo se individualiza mediante la referencia del subtítulo del poema (...) el discurso, además, no está planteado estratégicamente para lograr una visión crítica del hablante y de su perspectiva particular” (Thanoon, 1991: 425) —es decir, no existe forma de aprehender ningún significado incidental por parte del lector—. Sirva esto como un ejemplo más de que la proyección del poeta en otro personaje no es característica suficiente para constituir un monólogo dramático⁹.

Thanoon, como ya dijimos, no solo estudia el monólogo dramático en Luis Cernuda, sino que también rastrea su continuidad en la Generación del 50: Jaime Gil de Biedma, por lo tanto, se convierte en una referencia obligada. Reproducimos, a continuación, uno de los fragmentos más interesantes de su análisis, ya que a nuestro parecer, en él encontramos la explicación de por qué algunos autores son tan generosos al atribuir monólogos dramáticos al poeta:

⁹ K. Benson (1988: 53-58) relaciona el modo discursivo de “Piazza del Popolo” con la narración oral de tipo tradicional. Recomendamos la lectura de su comentario del poema.

Convendría señalar ciertos rasgos peculiares del discurso poético en *Las personas del verbo*. Y ello debido a una *impresión* que fue haciéndose persistente a medida que nos adentrábamos en la obra del poeta: curiosamente, a lo largo de nuestra lectura de la poesía de Gil de Biedma, el discurso poético “sonaba” en ciertos momentos a monólogo dramático, aunque el examen más o menos detenido, que a continuación efectuamos se encargaba de deshacer tal ilusión. Dicha ilusión provenía del tono especial que caracteriza la voz poética de Gil de Biedma, merced a varias razones, entre las cuales destacaremos la naturaleza de su personaje poético, el flujo conversacional del discurso, la relación directa con el lector y un juego constante entre múltiples perspectivas dentro del texto (Thanoon, 1991: 416).

Al final de este fragmento, Thanoon alude a algunas de las características más importantes de la poesía del autor, que, como vemos, le aproximan al monólogo dramático. En lo que respecta a las particularidades de la voz poética en *Las personas del verbo*, estas nos remiten a varios aspectos que ya hemos comentado: concretamente, a la peculiar concepción biográfica de la Generación del 50, así como a la personal asimilación de *The Poetry of Experience* por parte de Gil de Biedma. Aunque las observaciones de Thanoon son, en este sentido, incuestionables, su posterior elección de poemas no nos parece tan acertada. Y es que el investigador se centra sobre todo en composiciones de *Compañeros de viaje*, el primer libro de Gil de Biedma; dichos poemas no solo están a bastante distancia de lo mejor del poeta, sino que, además, habrían sido escritos antes de su contacto con el libro de Langbaum. De cualquier modo, merece la pena detenerse un momento en estos poemas tempranos, puesto que nos muestran lo cerca que la poesía del barcelonés siempre estuvo del monólogo dramático. Tomemos, como ejemplo, el principio de “Noches del mes de Julio”:

Alguna vez recuerdo
ciertas noches de junio de aquel año,
casi borrosas, de mi adolescencia
(era en mil novecientos me parece
cuarenta y nueve)

porque en ese mes
sentía siempre una inquietud, una angustia pequeña (Gil de Biedma, 2019: 81).

Es interesante observar la manera en que estos versos reproducen, de forma casi naturalista, las modulaciones en la voz del personaje; las pausas y los quiebras propios de alguien que está en proceso de rememorar un episodio de su vida “casi borroso”.

Esta sensación se logra mediante la polimetría de versos impares, así como el uso estratégico del encabalgamiento, que ha sido estudiado en profundidad por los comentaristas de la obra del poeta, sobre todo por Rovira (1986: 122-136): véase, por ejemplo, la pausa entre los versos cuarto y quinto de la muestra anterior, particularmente expresiva. El poema citado, “Noches del mes de junio”, junto a “Infancia y confesiones” y “Ampliación de estudios”, forma parte de un grupo de composiciones en las que, en palabras del autor, el personaje se define “no por lo que cuenta, sino por la relación y actitud sentimental e intelectual que mantiene hacia lo que cuenta” (Gil de Biedma, 2018: 590). Aunque la vinculación de esta técnica con el monólogo dramático es evidente, Jaime Gil de Biedma se la debe, en realidad, a su estudio de la poesía de Jorge Guillén. En el extenso trabajo que le dedica al poeta del 27, donde Gil de Biedma es más que nunca un crítico interesado, encontramos fragmentos como los siguientes:

La lectura de un poema de *Cántico* exige constantes modificaciones y reajustes del punto de vista en que el lector se sitúa: no es el tono emocional, el clima ya creado, el que fija el rumbo y la perspectiva, sino al contrario: el tono depende de las *diferentes actitudes mentales que a lo largo del discurso se adoptan* (Gil de Biedma, 2018: 149). Pronto observamos, empero, que las pausas sintácticas, lo mismo que las métricas y estróficas, también aquí obedecen a la misma finalidad de *señalar las transiciones, etapas y rodeos del pensamiento en acto* (Gil de Biedma, 2018: 230). El poema es la actualización del pensar inmediato de su protagonista, de ahí lo que podríamos llamar el *carácter dramático* del poema guilleniano, el tono monologal e ilativo, las sumarias acotaciones de muchos comienzos (Gil de Biedma, 2018: 241. El subrayado es nuestro).

Claro que lo que en Guillén son enunciados casi telegráficos, en Gil de Biedma se convierte en periodos largos, adecuados a un tono conversacional y discursivo. Esta manifestación de la influencia de Guillén en el poeta barcelonés ha sido señalada por Rovira (1986: 76-78), Mangini (1990: 42-47) y Voutsas (2014: 9-24) en un artículo reveladoramente titulado “La esencia dramática en la poesía de Jaime Gil de Biedma”. Por supuesto que esta técnica continúa en los monólogos dramáticos del poeta, contribuyendo a la caracterización de sus personajes.

3.2.1. Los poemas: consideraciones previas

Aunque ya hemos expresado nuestros criterios en torno a la delimitación del monólogo dramático, conviene que nos detengamos un momento a justificar nuestra

elección de poemas. Si volvemos al grupo de composiciones tempranas que acabamos de comentar, podemos observar que en ellas no se distingue una situación dramática definida sobre la que se proyecte la enunciación del hablante. Esto impide que desarrollemos una segunda lectura incidental más allá de la literalidad de las palabras del personaje; falta el “segundo polo” que asegure el desenvolvimiento dramático del protagonista, por utilizar la expresión de Thanoon (2014). Este tipo de poema sigue dándose en los libros siguientes del autor, por ejemplo en “Paris, postal del cielo” o “Intento formular mi experiencia en la guerra”, de *Moralidades*.

Por otro lado, en el segundo libro de Jaime Gil de Biedma aparece una nueva fórmula poemática que le resultará muy productiva a partir de entonces. Estos poemas se encuentran más próximos al monólogo dramático, ya que sí precisan las coordenadas en las que tiene lugar la enunciación; por ejemplo en “Conversaciones poéticas”: “es invierno otra vez (...) / en estas noches de noviembre” (Gil de Biedma, 2019: 127-128); “Un día de difuntos”: “Ahora que han pasado nueve meses / y que el invierno quedó atrás, / en estas tardes últimas de julio” (Gil de Biedma, 2019: 153); “Elegía y recuerdo de la canción francesa”: “Y todavía en la alta noche, solo, / con el vaso en la mano, cuando pienso en mi vida” (Gil de Biedma, 2019: 164); o “En una despedida”: “Todo fue hace minutos: dos amigos (...) / y estamos los dos solos y en silencio, / en este día de domingo” (Gil de Biedma, 2019: 167). Estos poemas, sin embargo, no llegan a conformar monólogos dramáticos, ya que la caracterización de la situación dramática es muy pobre: esta se trata más bien de un pretexto para que la voz poética exponga sus ideas, no una situación que fuerce al personaje a la autoexpresión. Igual que ocurría con los poemas anteriores, no existe ningún desequilibrio entre las palabras de la voz poética y su verdadera intención.

Un tercer grupo de poemas se conforma por todas aquellas composiciones de *Las personas del verbo* que no tienen ninguna vinculación posible con el monólogo dramático. Aquí se incluyen los poemas de retórica explícitamente social —“Asturias, 1962”, “Años triunfales”, “Durante la invasión”, etc.—; los experimentos con formas poéticas tradicionales —“Albada”, “A una dama muy joven, separada”, “Apología y petición”, etc.—; las aproximaciones a la canción —“Días de Pagsanján”, “Volver”, “Loca”, etc. —; y los poemas de corte simbolista, epigramáticos y de circunstancia, que aparecen sobre todo en el libro último del autor. Por supuesto que estos poemas, a pesar

de su alejamiento de la poética más paradigmática de Jaime Gil de Biedma, siguen enriqueciendo y conformando el personaje poético de *Las personas del verbo*.

3.2.1.1. “Barcelona ja no és bona”, o mi paseo solitario en primavera

“Barcelona ja no és bona” es el primer monólogo dramático escrito por Jaime Gil de Biedma. Este poema ha sido estudiado como un ejemplo de la vertiente social de su poesía, faceta que alcanza una expresión más matizada en *Moralidades*, el libro de madurez del autor (Walsh, 2002: 432). En “Barcelona ja no es bona” se dan cita dos de los temas preferidos de Jaime Gil de Biedma, el de la “mala conciencia burguesa” y, en íntima relación con este, la reinterpretación de los espacios sacrales del pasado (Teruel, 1990: 227-228). Aunque abundan las interpretaciones biográficas y, efectivamente, Jaime Gil de Biedma proyecta parte de sus recuerdos sobre el personaje poemático, lo cierto es que el barcelonés atribuye el poema a una voz ficticia: “adopta una voz que no es exactamente la mía, es la voz de un vástago de la burguesía, probablemente textil, catalán de raíz y perteneciente a una dinastía industrial” (Gil de Biedma, 2018: 594).

A nuestro parecer, el hablante de “Barcelona ja no és bona” encarna un problema generalizado entre los autores del medio siglo: el desequilibrio entre sus orígenes burgueses y sus posteriores creencias políticas. Es significativa la localización de este monólogo dramático, que encontramos inmediatamente después del poema introductorio a *Moralidades*, “En el nombre de hoy”; en las últimas estrofas de dicha composición, Jaime Gil de Biedma nombra a buena parte de los integrantes del grupo del 50 y describe irónicamente su labor poética:

A vosotros, Carlos, Ángel,
Alfonso y Pepe, Gabriel
y Gabriel, Pepe (Caballero)
y a mi sobrino Miguel,
Joseagustín y Blas de Otero,

A vosotros pecadores
como yo, que me avergüenzo
de los palos que no me han dado,
señoritos de nacimiento
por mala conciencia escritores
de poesía social (Gil de Biedma, 2019: 115-116).

Como veremos a continuación, el hablante de “Barcelona ja no és bona” desarrolla una actitud muy similar a la de estos poetas. Lo fundamental para nuestro comentario es que, en esta ocasión, el poema no describe o reflexiona sobre estas contradicciones, sino que las demuestra a través de las palabras de un personaje. Veamos los primeros versos:

En los meses de aquella primavera
pasaron por *aquí* seguramente
más de una vez.

Entonces, los dos eran muy jóvenes
y tenían el Chrysler amarillo y negro.

Los imagino al mediodía... (Gil de Biedma, 2019: 117. El subrayado es nuestro).

Señalamos dos cuestiones en este fragmento. En primer lugar, el “aquí” nos demuestra inmediatamente que el discurso del hablante tiene lugar en unas coordenadas enunciativas concretas¹⁰; en este caso, el recinto de Montjuic, en Barcelona. A lo largo de todo el poema las palabras del personaje estarán en relación constante con este escenario y su desplazamiento físico a través de él. En segundo lugar, nos damos cuenta de que, como todos los hablantes de un buen monólogo dramático, el personaje está ensimismado en su perspectiva particular. La escena que describe a continuación es producto de su imaginación y, por lo tanto, nos dice más del hablante que del objeto descrito:

...por la avenida de los tilos,
la capota del coche salpicada de sol,
o quizá en Miramar, llegando a los jardines,
mientras que sobre el fondo del puerto y la ciudad
se mecen las sombrillas del restaurante al aire libre,
y las conversaciones, y la música,
fundiéndose al rumor de los neumáticos
sobre la grava del paseo.
Sólo por un instante
se destacan los dos a pleno sol
con los trajes que he visto en las fotografías (Gil de Biedma, 2019: 117).

¹⁰ Volvemos a la enunciación de Benveniste, una de cuyas principales consecuencias es el estudio de los marcadores deícticos.

El personaje se recrea en su particular imagen de la “Belle Epoque” de la burguesía industrial catalana. La concreción de los detalles y las referencias a su historia familiar fortalecen la caracterización del hablante; además, observamos que su evocación de este periodo —que él no llegó a vivir— es preciosista y muestra una actitud que podría llegar a interpretarse como nostálgica. Walsh relaciona este fragmento con algunos pasajes de los *Cuatro cuartetos* de Eliot, en los que el poeta americano evoca el paisaje simbólico de su historia familiar (Walsh, 2002: 432-433): efectivamente, al recordar estas escenas, el personaje de “Barcelona ja no és bona” está realizando un ejercicio espiritual de identificación con sus antepasados similar a los que efectúa la voz poética eliotiana en los cuartetos. Sin embargo, la perspectiva de nuestro protagonista muestra una mayor complejidad, como vemos en el fragmento siguiente:

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 la noche, se hacen el amor... (Gil de Biedma, 2019: 118).

A la imagen que hasta ahora teníamos del personaje hay que sumar una actitud decadentista y melancólica que no se había observado previamente. De nuevo se hace patente la perspectiva particular del hablante, en este caso a través de los elementos del parque sobre los que decide centrar su atención; percibimos, por otra parte, que estos tienen algún valor simbólico para el protagonista, aunque todavía no seamos capaces de delimitar cuál es.

Y a la nostalgia de una edad feliz
y de dinero fácil, tal como la contaban,
se mezcla un sentimiento bien distinto
que aprendí de mayor,
este 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 (Gil de Biedma, 2019: 118).

El personaje ha enunciado claramente su contradicción: ahora comprendemos por qué se regodeaba en los aspectos más decadentes del paseo. Además, el hablante

reconoce la “nostalgia de una edad feliz”, la cual ya habíamos detectado en el preciosismo de su evocación al principio del poema. En este momento, sin embargo, se nos ofrece una nueva posibilidad interpretativa de aquel pasaje: esa recreación melancólica de la “Belle Epoque” no era un acto totalmente gratuito, sino que el hablante necesitaba llevarla a cabo para relacionar simbólicamente el recinto de Montjuic con la edad de oro de la burguesía catalana. Solo de esta manera puede después imaginarse que la decadencia del espacio es un reflejo de la descomposición de la clase burguesa; clase dentro de la cual, sin embargo, sigue viéndose incluido, como demuestra al hablar de “el resto de los hombres”. El discurso del protagonista continúa, así como su movimiento por el escenario:

Solo montaña arriba, cerca ya del castillo,
de sus fosos quemados por los fusilamientos,
dan señales de vida los murcianos.
Y yo subo despacio por las escalinatas
sintiéndome observado, tropezando en 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 (Gil de Biedma, 2019: 119).

El hablante se siente observado por los murcianos, puesto que se da cuenta de su alienación con respecto al mundo de estos trabajadores —nótese que “se siente” observado, pero no sabemos si verdaderamente le observan—. Jaume (2021: 37) describe este poema como el paseo de un extraño “entre dos mundos en ninguno de los cuales se siente aceptado”; nosotros diríamos que el único mundo en que se reconoce es el de “los tristes edificios, / las estatuas manchadas de lápiz de labios...”, precisamente por su carácter transitorio. Por otra parte, la ascensión indicada en estos versos es fundamental, puesto que nos señalan un cambio en la perspectiva del hablante; su discurso ya no va a tener el carácter íntimo que tenía mientras paseaba por el parque, sino que adquiere dimensiones públicas al dirigirse a la ciudad que se extiende ante sus pies:

Sean ellos sin más preparación
que su instinto de vida
más fuertes al final que el patrón que les paga

y que el *salta-taulells* que les desprecia:
que la ciudad les pertenezca un día.
Como les pertenece esta montaña,
este despedazado anfiteatro
de las nostalgias de una burguesía (Gil de Biedma, 2019: 119).

Si nos encontrásemos ante esta estrofa fuera de contexto sería natural atribuírsela a un poeta de la primera generación de posguerra; sin embargo, nuestra reacción al leerla al final de “Barcelona ja no és bona” es bien distinta. Y es que no nos vemos tentados a interpretarla como si de una consigna política se tratase, sino que la entendemos como la máxima expresión de un personaje con el que ya estamos familiarizados. En palabras de Langbaum (1963: 85), a lo largo de un monólogo dramático el hablante “grows to his full stature”: en este caso, las contradicciones entre el origen burgués del protagonista y sus creencias políticas alcanzan su apogeo con esta exhortación autodestructiva. El poema no pretende convencernos de la conveniencia de una revolución proletaria; si así fuera, ¿para qué demorarse en contarnos que el protagonista “busca los tristes edificios, / las estatuas manchadas con lápiz de labios, / los rincones del parque pasados de moda / en donde, por la noche, se hacen el amor...”? El objetivo es, precisamente, que detectemos estas contradicciones y que, mediante la combinación de simpatía y juicio moral con que interpretamos al hablante del monólogo dramático, las revivamos y sopesemos por nuestra cuenta.

Es interesante, por último, referirnos un momento al proceso de composición de este poema. Sabemos, gracias a sus diarios, que Jaime Gil de Biedma cambió la última estrofa debido a: “un error de enfoque (actitud y tono) de unas proporciones descomunales; jamás me había ocurrido ir tan lejos por un camino equivocado” (Gil de Biedma, 2021: 456). Aunque el poeta no explicita a que se debe ese error, sí que podemos comparar la estrofa final con el esbozo primitivo:

Las barracas se agrupan como un pueblo perdido
en una serranía, y es un contraste raro
este paisaje idílico
con estas miserables construcciones
hechas de tabla y hojalata.

No hay hombres a estas horas, solo críos
y madres que les gritan.

Ellos vuelven ya casi anochecido:
hombres del sur de España
con las caras resacas y muchachos,
chavas en camiseta sucia y en *blue jeans*
que hablan ya catalán —un catalán barbárico—
y arañan las pesetas como pueden,
sin más preparación que su dos manos
y su instinto de vida, su experiencia
de las cornadas que da el hambre (Gil de Biedma, 2021: 456-457).

Como vemos, Jaime Gil de Biedma había optado por un desenlace descriptivo, con el cual enfatizaba el contraste entre las condiciones de vida de los inmigrantes murcianos y el paisaje simbólico de la burguesía catalana. En realidad, si el poeta hubiese querido hacer crítica social, estos versos serían mucho más efectivos que los finales, ya que la descripción naturalista del poblado y sus habitantes posee un valor de denuncia menos controvertible. Sin embargo, si analizamos “Barcelona ja no es bona” desde la perspectiva del monólogo dramático, la superioridad de la segunda versión es evidente: el tono exhortativo de aquellos versos es más caracterizador, puesto que pone en movimiento más personalidad por parte del hablante. La dinámica del monólogo dramático se habría roto si el final del poema apuntase hacia el exterior, en lugar de hacia el interior del protagonista.

3.2.1.2. *Ribera de los alisos*

El próximo monólogo dramático de Jaime Gil de Biedma se encuentra en la recta final de *Moralidades*, donde encontramos algunos de los poemas más característicos del autor, como “Pandémica y celeste” —que comentaremos después— o “El juego de hacer versos”. Aunque no haya recibido tanta atención crítica como otras composiciones más vistosas, “Ribera de los alisos” debería contarse, a nuestro juicio, entre los mejores poemas escritos por el barcelonés. Además, creemos que en este poema, más que en ninguna otra parte de la obra del autor, está explícito el conflicto sobre el cual se basa la poesía de la experiencia: la frágil relación que el individuo moderno, intrínsecamente escéptico, establece con los momentos en los que cree percibir una tentativa de trascendencia (Langbaum, 1963: 137); en otras palabras, la relación del individuo con lo “sagrado personal”, como dice Rovira al comienzo de su estudio sobre Gil de Biedma (Rovira, 1986: 13). En esta ocasión, lo sagrado personal es

el paisaje castellano de la casa de campo en que transcurrió parte de la infancia del poeta:

Los pinos son más viejos.
Sendero abajo,
sucias de arena y rozaduras
igual que mis rodillas cuando niño,
asoman las raíces (Gil de Biedma, 2019: 169).

Como vemos, igual que ocurría en “Barcelona ja no és bona”, el comienzo del poema nos instala inmediatamente en la situación dramática en que tiene lugar la enunciación. El personaje está contemplando el paisaje de su niñez y, súbitamente, le acomete una revelación: “los pinos son más viejos”. A partir de aquí, la estrofa se desarrolla a la manera de la “poesía del pensar” de Jorge Guillén: el fragmento solo es descriptivo en apariencia; en realidad, está representando el proceso mental del personaje, cuya finalidad última es recuperar la imagen de su infancia. Inmediatamente después de detectar la alteración en los pinos, el poema se precipita “sendero abajo” en busca de “las raíces”, en las que el hablante reconoce al fin la imagen de su infancia. Podemos detectar, sin embargo, la urgencia con que el personaje emprende esta búsqueda; dicha urgencia se traduce poemáticamente en la partición tipográfica de los dos primeros versos, en su ritmo entrecortado de 7+5 sílabas y en la sensación de brusca pendiente provocada por los valores semánticos y rítmicos del verso corto: “sendero abajo...”.

Por otro lado, hay que señalar la particular adjetivación de los pinos: “viejos”, un término que parece más adecuado para hablar de una persona que de un vegetal; estamos, por lo tanto, muy próximos a la personificación. Esta impresión se nos confirma cuando el protagonista compara las raíces con sus “rodillas cuando niño”: el lector realiza un ajuste inmediato y “los pinos son más viejos” se convierte en “yo soy más viejo”. La urgencia del personaje se debe a una percepción especialmente intensa del paso del tiempo. Esta identificación entre el personaje y la naturaleza es fundamental, puesto que, como veremos, el clímax del poema va a ser, precisamente, el hallazgo de un valor trascendental en el paisaje de la infancia; en palabras de Jaume (2021: 42): “un sometimiento al paso del tiempo, gracias al cual puede incluso fundir su propia ausencia con el paisaje”.

Recuperando el desarrollo del poema, una vez que el hablante ha reconocido las raíces, sabe que basta con mirar un poco más allá para recuperar la imagen completa del paisaje. El tono es, consecuentemente, más tranquilo que en los primeros versos:

Y allá en el fondo el río entre los álamos
completa como siempre este paisaje
que yo quiero en el mundo,
mientras que me devuelve su recuerdo
entre los más primeros de mi vida (Gil de Biedma, 2019: 169).

Un poco después, el personaje incluso llega a decir que “podría imaginar que no ha pasado el tiempo” (Gil de Biedma, 2019: 169). Nosotros sabemos, sin embargo, que se engaña, y así lo reconoce más adelante:

Pero están estos cambios apenas perceptibles,
en las raíces, o en el sendero mismo,
que me fuerzan a veces a deshacer lo andado.
Están estos recuerdos, que sirven nada más
para morir conmigo (Gil de Biedma, 2019: 169).

El primero de esos cambios es, como hemos visto, la vejez de los pinos. En los dos versos finales encontramos la problemática a la que se enfrenta el personaje del monólogo dramático —que es la de la poesía de la experiencia—: la incapacidad de otorgarle un valor trascendental a los recuerdos de su infancia.

La próxima estrofa comienza con una oración que casi parece *non sequitur*: “Por lo menos la vida en el colegio / era un indicio de lo que es la vida” (Gil de Biedma, 2019: 169). Esta técnica sirve para caracterizar al hablante, así como para dotar de realismo a su monólogo interior; este, igual que ocurre con el que todos nosotros mantenemos en la vida real, no sigue una secuencia lógica de prosa. Como lectores nos vemos obligados a imaginarnos el proceso mental que ha llevado al personaje a realizar dicha asociación de ideas y nuestra hipótesis no será más que una aproximación de las muchas posibles. Después de estos dos versos, el personaje vuelve sobre los recuerdos a los que se había referido antes:

Y sin embargo, son estas imágenes
—una noche a caballo, el nacimiento
terriblemente impuro de la luna,

o la visión del río apareciéndose
hace ya muchos años, en un mes de septiembre,
la exaltación y el miedo de estar solo
cuando va a atardecer—,
antes que otras ningunas,
las que vuelven y tienen un sentido
que no sé bien cuál es (Gil de Biedma, 2019: 170)

Esta enumeración de imágenes es, como ha señalado Rovira (1986: 177) imitación de un párrafo de Eliot en *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, libro que Gil de Biedma tradujo para Seix Barral. En este momento de su monólogo, el personaje poético se está recitando a sí mismo una serie de instantes significativos — sagrados— de su historia personal; como veremos más adelante, la recuperación de dichas imágenes es, en realidad, parte de la estrategia profunda de su discurso. Sin embargo, el escepticismo del personaje moderno no concede treguas, y el monólogo continúa con un giro irónico que viene a contradecir el asunto del poema:

La intensidad
de un fogonazo, puede que solamente,
y también una antigua inclinación humana
por confundir belleza y significación (Gil de Biedma, 2019: 170).

De cualquier manera, el protagonista continúa con la enumeración de imágenes sagradas; en este caso posteriores, de su periodo de juventud, y comienza a relucir un tema que ya nos es habitual:

La dulzura de un orden artificioso y rústico,
como los personajes
en el papel de pared.

Sueño de los mayores, todo aquello.
Sueño de su nostalgia de otra vida más noble,
de otra edad exaltándoles
hacia una eternidad de grandes fincas,
más allá de su miedo a morir ellos solos.
Así fui, desde niño, acostumbrado
al ejercicio de la irrealidad,
y todavía, en la melancolía
que de entonces me queda,

hay rencor de conciencia engañada,
resentimiento demasiado vivo
que ni el silencio y la soledad lo calman,
aunque acaso también algo más hondo
traigan al corazón.

Como el latido
de los pinares, al pararse el viento,
que se preparan para oscurecer (Gil de Biedma, 2019: 170-171).

Volvemos a observar este complejo de reconocimiento-rechazo del personaje con respecto a sus orígenes burgueses, muy similar al que observábamos en “Barcelona ja no és bona”. Reproducimos el fragmento anterior sobre todo para señalar la ambigüedad en torno al sujeto del verbo “traigan”, en el verso 17: ¿son el silencio y la soledad los que traen ese algo? ¿O son “la costumbre al ejercicio de la irrealidad” y “la melancolía de entonces”? Seguramente el propio personaje no lo sepa, y he ahí parte de su valor dramático. Nosotros, como espectadores aventajados, podríamos especular que es una combinación de todos esos elementos, pues de faltar alguno de ellos el personaje no sería el mismo. Al final de la estrofa vuelve la identificación entre los pinos y el hablante, que se ha mantenido a lo largo de todo el poema como un motivo; en este caso, la conexión se establece entre el “latido de los pinares” y el corazón del personaje, y trae consigo:

Algo que ya no es casi sentimiento,
una disposición de afinidad profunda
con la naturaleza y con los hombres,
que hasta la idea de morir parece
bella y tranquila. Igual que este lugar (Gil de Biedma, 2019: 171).

En esta última estrofa se hace explícita la identificación de la temporalidad del hablante con el paisaje, la cual llevábamos observando desde el principio del poema. Se trata de una demostración de la estructura circular del monólogo dramático: “this kind of climax, through an intensified and succinctly dramatized restatement of what has already been said, is the most effective climax in dramatic monologues” (Langbaum, 1963: 154). Más adelante el americano profundiza en esta explicación: “such illumination of what is already known gives the effect of having come not as a result of the dramatic situation but through some private purpose of the speaker which cuts across the dramatic situation” (Langbaum, 1963: 196). En este caso, el contenido

incidental del monólogo dramático reside en el hecho de que detectamos la estrategia profunda del hablante mucho antes de que él mismo se dé cuenta de ella. La identificación del protagonista y el paisaje ya se encuentra en el primer verso, “los pinos son más viejos”; sin embargo, el hablante necesita recuperar una serie de imágenes sagradas, recitándoselas a sí mismo y de esta manera incorporándolas a la situación dramática; haciéndolas partícipes así del viso de trascendencia que ha percibido por un momento y que motiva la autoexpresión del monólogo.

3.2.1.3. *Pandémica y celeste*

Al contrario de lo que ocurre con el poema que acabamos de comentar, “Pandémica y celeste” es una de las composiciones mejor valoradas del autor, tanto por los estudiosos de su obra como por él mismo: “los poemas / míos que yo prefiero, por ejemplo en *Pandémica*” (Gil de Biedma, 2019: 199). Álvaro Salvador, por su parte, considera que es la obra de Gil de Biedma en que mejor se ilustra el funcionamiento del monólogo dramático y lo vincula con otro ejemplo célebre del subgénero: “The Love Song of J. Alfred Prufrock” (Salvador, 2016: 76). Es verdad que el inicio de los dos poemas es semejante; comienza Eliot (2004: 13): “Let us go then, you and I, / When the evening is spread out against the sky”; y Jaime Gil de Biedma:

Imagínate ahora que tú y yo
muy tarde ya en la noche
hablemos hombre a hombre, finalmente.
Imagínatelo,
en una de esas noches memorables
de rara comunión, con la botella
medio vacía, los ceniceros sucios,
y después de agotado el tema de la vida.
Que te voy a enseñar un corazón,
un corazón infiel,
desnudo de cintura para abajo,
hipócrita lector —*mon semblable*, —*mon frère*! (Gil de Biedma, 2019: 172).

Este fragmento parece llevar el componente conversacional de la poesía del barcelonés hasta sus últimas consecuencias; Mangini (1990: 80) destaca el clima de complicidad que se alcanza con esta introducción. Desde la perspectiva del monólogo dramático, lo que a nosotros nos interesa es la caracterización de la situación dramática

en la que va a tener lugar el discurso: es importante no perder de vista el clima de “juerga” en que tiene lugar el poema, que debería condicionar nuestra interpretación de todo lo que posteriormente diga el personaje. Gil de Biedma describe la escena del siguiente modo:

Imagínate ahora que tú y yo, en vez de ser tú el lector y yo el poeta, nos sentamos una noche frente a frente y que después de haber bebido y fumado mucho, yo te digo que te voy a empezar a explicar mi experiencia erótica. Llegará un momento en que me interesará mucho más mi propia experiencia, el discurso de mi historia, tal y como la recuerdo, que a ti que pacientemente la escuchas. Me perderé, me olvidaré de ti, te he dado la lata y te has dormido, y comenzaré a hablar nada más que para mí mismo. Esa es la actitud del poema (Gil de Biedma, 2018: 603).

La referencia al interlocutor dormido resulta extrapoemática, puesto que nada en el texto la sugiere, por lo que no la tendremos en cuenta. Reproducimos este fragmento, sin embargo, para subrayar la forma en que Gil de Biedma describe al hablante del poema, ya que esta coincide totalmente con la caracterización que Langbaum hace de los hablantes del monólogo dramático: “The meaning the speaker pursues is precisely his Song, his life’s meaning. To prolong that illuminating music, he prolongs his utterance —losing sight of its ostensible motivation and of the person towards whom it is ostensibly directed” (Langbaum, 1963: 189). A nuestro juicio, las interpretaciones que se suelen dar de este poema, únicamente preocupadas por lo que tiene de *ars amatoria* —es decir, totalmente literales— son incompletas: les falta lo que el poema tiene de monólogo dramático y, por lo tanto, de estudio de personaje.

Ya hemos visto como el discurso del protagonista se desarrolla en un clima disoluto; más “pandémico” que “celeste”, por usar la jerga del poema. El hablante no tarda en reincidir en esta primera impresión, pues continúa:

Porque no es la impaciencia del buscador de orgasmo
quien me tira del cuerpo a otros cuerpos
a ser posiblemente jóvenes:
yo persigo *también* el dulce amor (Gil de Biedma, 2019: 172).

La formulación del primer verso es bastante equívoca, ya que hace todo lo contrario a lo que pretende: está invitándonos a sopesar su contrargumento al traerlo a coalición desde el principio. Nuestro juicio moral hacia el personaje tampoco debería salir ileso a la vista del tercer verso. Por supuesto que la tendencia hedonista del hablante se nos

confirma al final del fragmento, con ese “*también*” que admite que, efectivamente, sí que hay bastante “impaciencia de buscador de orgasmo” es su comportamiento.

El protagonista continúa con su exhortación al amor pandémico:

Para saber de amor, para aprenderle,
haber estado solo es necesario.
Y es necesario en cuatrocientas noches
—con cuatrocientos cuerpos diferentes—
haber hecho el amor. Que sus misterios,
como dijo el poeta, son del alma,
pero un cuerpo es el libro en que se leen (Gil de Biedma, 2019: 173).

A estas hiperbólicas palabras les sigue una larga enumeración de las experiencias eróticas del personaje, que, en última instancia, terminan dando paso a la mitad “celeste” del poema:

Aunque sepa que de nada me valdrían
trabajos de amor disperso
si no existiese el verdadero amor (Gil de Biedma, 2019: 174).

Ahora bien, esta afirmación del hablante, después de 28 versos de exaltada enumeración de sus “trabajos de amor disperso” nos suena, inevitablemente, falsa; o por lo menos nos muestra una profunda contradicción en el seno del personaje. Todavía más, el amor celeste se sigue explicando en términos comparativos con sus experiencias pandémicas:

Su juventud, la mía,
—música de mi fondo—
sonríe aún en la imprecisa gracia
de cada cuerpo joven,
en cada encuentro anónimo,
iluminándolo. Dándole un alma.
Y no hay muslos hermosos
que no me hagan pensar en sus hermosos muslos
cuando nos conocimos, antes de ir a la cama.

Ni pasión de una noche de dormida
que pueda compararla
con la pasión que da el conocimiento,
los años de experiencia

de nuestro amor.

Porque en amor *también*
es importante el tiempo (Gil de Biedma, 2019: 174).

Los dos últimos versos tienen una importancia capital, puesto que nos revelan el verdadero asunto del poema, la estrategia implícita que motiva al protagonista a emprender su discurso: esta no es otra que la angustia ante el paso del tiempo¹¹. Observemos, de nuevo, la importancia de los encabalgamientos en el poeta; cómo la breve suspensión de ese “*también*”, al final del verso, carga al adverbio de un valor semántico que incluye, además del amor, la totalidad de la experiencia humana, al mismo tiempo que caracteriza la actitud del hablante. Digamos, por ahora, que la dimensión “celeste” del amor es, para el personaje, inseparable de la angustia frente al paso del tiempo. Así lo explica él:

Sobre su piel borrosa,
cuando pasen más años y al final estemos,
quiero aplastar los labios invocando
la imagen de su cuerpo
y de todos los cuerpos que una vez amé
aunque fuese un instante, deshechos por el tiempo.
Para pedir la fuerza de poder vivir
sin belleza, sin fuerza y sin deseo,
mientras seguimos juntos
hasta morir en paz, los dos,
como *dicen* que mueren los que han amado mucho (Gil de Biedma, 2019: 175).

Con este final se hace patente la verdadera dimensión trágica del personaje: su discurso nunca ha estado dirigido a nosotros, los “hipócritas lectores”, sino que se trataba de una forma de autoconvencimiento; de decirse a sí mismo que sus experiencias pandémicas estarán a salvo del paso del tiempo. El desequilibrio entre la dimensión “pandémica” y “celeste” del poema se debe a dos motivos: en primer lugar, es el desequilibrio entre la concreción de una serie de experiencias efectivamente vividas y otra que se proyecta hacia el futuro, de la cual el hablante solo puede hablar en función de lo que otros “*dicen*”; por otro lado, la gratuidad de la evocación de su experiencia

¹¹ Recordemos la famosa afirmación de Jaime Gil de Biedma de que en su poesía “no hay más de dos temas: el paso del tiempo y yo” (Citado por Mangini, 1990: 96).

pandémica contrasta con el interés que el amor “celeste” tiene para el personaje como forma de salvación de la primera. En los últimos versos ya no hay nada de doctrina amorosa; tan solo queda el miedo del personaje ante una inevitable vejez “sin belleza, sin fuerza y sin deseo”.

Para terminar, la revisión de este poema como monólogo dramático nos permite reinterpretar una de sus características más comentadas: su densidad intertextual (Rovira, 1986: 195-199). El compendio más extenso de todas las citas contenidas en este poema se encuentra en las notas de un artículo de Teruel (2008: 112-113). A nuestro parecer, estas citas no son solamente una expresión de la técnica poética de Gil de Biedma, sino que contribuyen a la caracterización del personaje del poema. Dicho personaje, al entrecruzar indistintamente sus experiencias amorosas reales con multitud de citas literarias, está demostrando algo que Gil de Biedma explicó en uno de sus ensayos, “Del amor como tema literario”:

Creo que si el escritor recurre con frecuencia al sentimiento amoroso no es solo porque se trata de un sentimiento común a la mayoría de los hombres, sino porque se da en la vida de cada cual, sea consciente o inconscientemente como una manifestación de tipo cuasiliterario (...). En cierto sentido, uno se enamora porque quiere, pero para poder enamorarse es preciso inventar primero el amor, una determinada forma del amor; es decir, que uno realiza una faena inventiva no disímil a la que lleva a cabo un escritor en trance de alumbrar una obra literaria (Gil de Biedma, 2018: 559).

El protagonista de “Pandémica y celeste”, a la hora de escoger los materiales para su teoría del amor, no ha discriminado entre aquellos que provienen de su experiencia real y los de procedencia literaria.

3.2.1.4. *Contra Jaime Gil de Biedma*

Con este poema, el último monólogo dramático que hemos detectado, y el único de *Poemas póstumos*, volvemos a encontrarnos ante una de las composiciones más celebradas y comentadas del poeta. Los intérpretes del libro final del autor han notado el repliegue de la voz poética hacia sí misma, lo que se traduce en una pérdida de la dimensión social observada en *Compañeros de viaje* y *Moralidades* (Rovira, 1986: 240-245); por otro lado, en este poemario se produce la definitiva compenetración de Jaime Gil de Biedma con su personaje poético (Jaume, 2021: 54): hasta ahora habíamos visto

como el barcelonés dotaba a sus protagonistas dramáticos de algunas de sus peripecias vitales —clase social, recuerdos de infancia, experiencia erótica, etc.—, en “Contra Jaime Gil de Biedma”, así como en “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”, se produce la total identificación y simultáneo rechazo del poeta con el hablante de sus poemas.

“Contra Jaime Gil de Biedma” es, según Mangini (1990: 94) y Thanoon, una aportación del poeta más allá de los empleos habituales del monólogo dramático. Para este último investigador, el poema “lleva la técnica de desdoblamiento del ‘yo’ a su máxima consecuencia dramática, es decir, enfrenta las dos caras de una sola personalidad como si fueran dos individuos independientes” (Thanoon, 1991: 422); más adelante, ensalza el grado de caracterización que el poeta otorga a ambos personajes. Este poema ha dado lugar a un pequeño desacuerdo crítico entre dos de los más importantes expertos en Jaime Gil de Biedma, Shirley Mangini y Pere Rovira: en opinión de la primera, “Contra Jaime Gil de Biedma” trata el tema de “el doble” a través de una escena de riña entre amantes —en esto sigue al poeta (Gil de Biedma, 2018: 607 y 655)—; según esta autora, este artificio se mantiene hasta el final del poema, cuando el lector se sorprende ante la revelación de que el poeta habla consigo mismo (Mangini, 1990: 91-94). Rivera, por su parte, considera que el poema representa la lucha interna de dos aspectos de un único personaje; para él, lo que surge al final del poema es una tercera voz que incluye las dos anteriores: la “conciencia capaz de contemplarse” (Rovira, 1986: 314-318).

A nuestro parecer, la interpretación de Rovira es más convincente, sobre todo porque una lectura atenta del poema liquida toda posible sorpresa ante la unicidad de los dos interlocutores. Como veremos a continuación, el poema está repleto de pequeñas “fracturas” o ambigüedades que vienen a desmentir la realidad de la disputa entre amantes —la primera y más evidente es el título del poema—. De hecho, nosotros creemos que “Contra Jaime Gil de Biedma” es un monólogo dramático en virtud de esa “tercera voz” que se revela al final, pero que está insinuada a lo largo de todo el poema. Este comienza:

De qué sirve, quisiera yo saber, cambiar de piso,
dejar atrás un sótano más negro
que mi reputación —y ya es decir—,
poner visillos blancos

y tomar criada,
renunciar a la vida de bohemio,
si vienes luego tú, pelmazo,
embarazoso huésped, memo vestido con mis trajes,
zángano de colmena, inútil, cacaseno,
con tus manos lavadas,
a comer en mi plato y a ensuciar la casa? (Gil de Biedma, 2019: 187).

La primera impresión es que, efectivamente, nos encontramos ante una escena en que un primer personaje increpa al segundo, que acaba de llegar de una salida nocturna. Sin embargo, el hablante parece tener bastante en común con su interlocutor, ya que él también ostenta una “negra reputación” y era dado a la vida de bohemio; la sensación de similitud se acrecienta cuando aprendemos que los dos comparten trajes. Esto último es difícil de explicar si nos planteamos el poema como una riña entre amantes, a no ser que pensemos en una relación homosexual; de ser así, esta sería la referencia más explícita del poeta a su orientación sexual. La estrofa siguiente continúa con la sarta de reprimendas:

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 ojos todavía violentos
que no quieres cerrar (Gil de Biedma, 2019: 187).

Parece confirmarse que el segundo personaje acaba de volver de una juerga. Ahora bien, depende del lugar en que situemos el espejo del sexto verso, podríamos pensar que el poeta ha incurrido en una contradicción: y es que, ¿cómo es posible, si el hablante estaba en casa, que describa el comportamiento de su pareja frente al espejo del ascensor? Por supuesto que podríamos argumentar que el segundo personaje ha parado a verse “la cara destruida” en un espejo de la vivienda, pero el poema parece invitarnos a suponer lo contrario. Este juego de ambigüedades continúa con la transición de esta estrofa a la siguiente:

...Y si te increpo,
te ríes, *me recuerdas el pasado*
y dices que envejezco.

Podría recordarte que ya no tienes gracia.
Que tu estilo casual y que tu desenfado
resultan truculentos
cuando se tienen más de treinta años,
y que tu encantadora
sonrisa de muchacho soñoliento
—seguro de gustar— es un resto penoso,
un intento patético (Gil de Biedma, 2019: 187-188. La cursiva es nuestra).

De nuevo, si leemos el poema bajo la asunción de que son dos personas las que hablan, entendemos que el segundo interlocutor, cuyas palabras no reproduce el poema, ha recordado al primero su envejecimiento; la siguiente estrofa es, por lo tanto, la respuesta de este. Sin embargo, leyendo el poema como la conversación interior de un único personaje, el final de la primera estrofa sería un adelanto de las recriminaciones que va a efectuar a continuación sobre sí mismo en la siguiente. En cuanto al desarrollo general del poema, como señala Mangini (1990: 92-93), en este momento la discusión ha alcanzado su punto álgido y comienza a dirigirse hacia su inevitable desenlace: la reconciliación.

Mientras que tú me miras con tus ojos
de verdadero huérfano, y me lloras
y me prometes ya no hacerlo.

Si no fueses tan puta! (Gil de Biedma, 2019: 188).

Los insultos han llegado demasiado lejos y el segundo personaje, el imprecado, ha empezado a llorar; ante esta visión, el hablante del poema no puede evitar conmoverse. Ese último insulto, aunque parece el más grave de todos, en realidad ya no busca herir al interlocutor, como los anteriores sino que expresa un verdadero deseo, una petición. Desde la otra perspectiva, si consideramos que a lo largo del poema no existe más que un solo personaje, podríamos argumentar que la totalidad de su discurso imaginario ha tenido lugar mientras se miraba en el espejo del verso 17; ahora ve “ojos / de verdadero huérfano” donde antes veía “ojos todavía violentos / que no quieres

cerrar”. Los próximos versos describen la dinámica entre ambos personajes o perfiles de un mismo personaje:

Y si no yo supiese, hace ya tiempo,
que tú eres fuerte cuando yo soy débil
y que eres débil cuando me enfurezco... (Gil de Biedma, 2019: 188).

El dramatismo de la escena reside en el hecho de que la discusión no va a tener ningún efecto; no existe posibilidad de cambio, la única conclusión posible es una desagradable reconciliación:

A duras penas te llevaré a la cama,
como quien va al infierno
para dormir contigo.
Muriendo a cada paso de impotencia,
tropezando con muebles
a tientas, cruzaremos el piso
torpemente abrazados, *vacilando*
de alcohol y de sollozos reprimidos.
Oh innoble servidumbre de amar seres humanos,
y la más innoble
que es amarse a sí mismo! (Gil de Biedma, 2019: 188. El subrayado es nuestro).

Al final del poema, antes de la definitiva confirmación de que hemos presenciado algún tipo de técnica de desdoblamiento, encontramos una última ambigüedad. En esta ocasión, la causa es la indeterminación del personaje al que se refiere el gerundio —forma no personal— y de la extensión del sintagma preposicional “de alcohol y de sollozos reprimidos”. De nuevo, el poema juega con la confusión entre ambas perspectivas: por un lado, si entendemos que hay dos hablantes, solo uno de ellos vacila “de alcohol”, el que ha salido, pero arrastra al otro en su abrazo; de la otra manera, las dos dimensiones del protagonista vacilan “de alcohol”, puesto que es él quien está borracho, la construcción “torpemente abrazados” se trata de una imagen metafórica de la difícil convivencia entre ambas.

Como ya hemos dicho al principio, nosotros somos partidarios de la existencia de un solo personaje, el que Rovira cree observar en los tres últimos versos del poema: “Oh innoble servidumbre de amar seres humanos, / y la más innoble / que es amarse a uno mismo!”. A nuestro parecer, sin embargo, esta “tercera conciencia” puede

observarse a lo largo de la totalidad del poema, y las ambigüedades que hemos detectado son manifestaciones de su presencia subyacente. La cualidad dramática del monólogo, en esta ocasión, radica en nuestra condición de espectadores de un extraño ejercicio de autodesprecio; el patetismo de la escena se intensifica en tanto que sabemos —tanto nosotros como el personaje del poema— que dicho ejercicio no va a tener ningún efecto sobre la naturaleza del protagonista.

4. CONCLUSIONES

A modo de resumen, en la primera parte de nuestro trabajo hemos expuesto una breve historia crítica del monólogo dramático, así como una propuesta de definición del subgénero. A nuestro juicio, los elementos fundamentales de la forma son: hablante, situación dramática, perspectiva particular del hablante sobre la situación dramática y revelación incidental de la naturaleza del personaje; para que esta última se produzca es necesaria una combinación de simpatía y juicio moral por parte del lector. Como se puede observar, nuestra proposición está ampliamente asentada en la teoría de Robert Langbaum: creemos que en algunos trabajos recientes se ha perdido de vista el avance cualitativo que la obra de este investigador supone para el análisis del monólogo dramático. Fundamentalmente, nos parece esencial superar la concepción de que esta técnica se reduce a la proyección de la voz del poeta sobre otro personaje; como hemos visto en nuestro trabajo, este tipo de perspectiva da lugar a una situación en la que se llama “monólogo dramático” a poemas que no tienen nada que ver con la forma inaugurada por Browning; al mismo tiempo, muestras perfectas del subgénero pasan desapercibidas a la vista de sus rasgos superficiales.

La poesía de Jaime Gil de Biedma es un buen ejemplo de esto último. En la segunda parte de nuestro trabajo hemos visto como nuestro autor se sirvió de la teoría de Langbaum desde muy temprano, lo que dio lugar a la práctica de una “poesía de la experiencia”, muy próxima en sus características al monólogo dramático; a esto contribuyen sus conocimientos de la tradición inglesa —sobre todo Eliot— y de algunos de sus antecesores del 27 —Cernuda y Guillén—. Más importante nos parece la identificación de cuatro poemas que se ajustan a los cánones del monólogo dramático propiamente dicho: “Barcelona ja no és bona”, “Ribera de los alisos”, “Pandémica y

celeste” y “Contra Jaime Gil de Biedma”. Dichos poemas están contruidos sobre el discurso de un hablante en una situación dramática definida; y en ellos, ambos polos están lo bastante caracterizados como para que nosotros, los lectores, podamos detectar una revelación incidental más allá de las palabras del hablante. Póngase como ejemplo una composición tan célebre como “Pandémica y celeste”: el valor lírico de este poema se fundamenta en la vitalidad que percibimos en su protagonista, no en la exposición de una doctrina amatoria que nos puede resultar más o menos dudosa. Corremos el riesgo de que la poesía de Jaime Gil de Biedma, breve de por sí, pierda gran parte de su vigor si no reconocemos en ella algunos de sus aspectos más modernos e interesantes.

Recordamos, por último, algunas de las vías de futura investigación que hemos señalado a lo largo de este trabajo. Está pendiente una aproximación al análisis del monólogo dramático desde la perspectiva lingüística de la pragmática: nos parece, a la vista del énfasis que este subgénero pone en la relación entre sus hablantes y la situación comunicativa, que un estudio de estas características podría ser muy productivo. Por otra parte, es necesaria una revisión de los presupuestos líricos y las relaciones poeta-personaje en el monólogo dramático; esta perspectiva tiene un gran interés en algunos debates estéticos de plena actualidad —posmodernidad, crisis del sujeto autorial...— sobre todo si pensamos en un poeta como Gil de Biedma, que ha sido capaz de estudiarse a sí mismo a través de impersonaciones con las que comparte rasgos tan evidentes. Quedan abiertas, por último, multitud de líneas de investigación que conciernen el estudio del monólogo dramático en autores y generaciones poéticas concretas; por ejemplo, su relación con la poética culturalista de los Novísimos.

5. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Alandete, D. (2009): “Illinois aprueba la destitución del gobernador”, El País. Recuperado en: https://elpais.com/diario/2009/01/10/internacional/1231542006_850215.html
- Alighieri, D. (1999): *Divina comedia*, Madrid, EDAF.
- Barral, C. (1952): “Poesía no es comunicación”, en *Laye*, 23, pp. 23-36.
- Benson, D. (1988): “La oralidad y el contexto cultural en la poesía de Jaime Gil de Biedma”, en *Anales de literatura española*, 6, pp. 45-67.
- Benveniste, E. (2004): *Problemas de lingüística general II*, México, Siglo XXI Editores.
- Browning, R. (1895): *The Complete Poetic and Dramatic Works of Robert Browning*, Massachusetts, Cambridge Edition.
- Burt, S. (2009): “To strive, to seek, to find and not to yield”, Poetry Foundation. Recuperado en: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69193/to-strive-to-seek-to-find-and-not-to-yield>
- Carnero, G. (2000): “Como en sí mismo, al fin”, en *Claves de razón práctica*, 106, pp. 56-59.
- (2004): “Una poética innecesaria”, Fundación Juan March. Recuperado en: <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conferencias/antologias-poeticas/2488.pdf>
- Cernuda, L. (1972): *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.
- (2018): *La Realidad y el Deseo*, Madrid, Alianza Editorial.
- Cuvaradic, D. (2016): “El monólogo dramático en el discurso poético”, *Kañina. Revista de Artes y Letras*, 40/1, pp. 167-182.
- (2017): “El correlato objetivo y el monólogo dramático en la poesía de Antonio Colinas”, en *Revista Pensamiento Actual*, 17, pp. 23-45.
- Doubrovsky, S. (1977): *Fils*, Paris, Galilée.
- El País. (2009): “Blagojevich se enfrenta a nuevos cargos por corrupción”. Recuperado en: https://elpais.com/internacional/2009/04/03/actualidad/1238709603_850215.html
- Eliot, T. S. (1921): *The Sacred Wood*, New York, Alfred A. Knopf.
- (1951): *Selected Essays*, London, Faber & Faber.
- (2004): *The Complete Poems and Plays*, Londres, Faber & Faber.

Jaume, A. (2021): “Prólogo”. Prólogo a Gil de Biedma, J.: *Diarios*, Barcelona, Debolsillo.

Gil de Biedma, J. (2018): *El pie de la letra. Ensayos completos*, Barcelona, Debolsillo.

— (2019): *Las personas del verbo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

— (2021): *Diarios. 1956-1985*, Barcelona, Debolsillo.

Hobsbaum, P. (1975): “The Rise of the Dramatic Monologue”, en *The Hudson Review*, 28/2, pp. 227-245.

Langbaum, R. (1963): *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, New York, Franklin Classics.

Mangini, S. (1990): *Gil de Biedma*, Madrid, Júcar.

Paz, M. (2002): “De poetas y ventrílocuos: el correlato objetivo y el monólogo dramático en Luis Cernuda, Juan Gil-Albert y Guillermo Carnero”, en *Revista hispánica moderna*, 55/1, pp. 110-122.

Pérez Parejo, R. (2007): “El monólogo dramático en la poesía española del XX: ficción y superación del sujeto lírico confesional del Romanticismo” en: *Espéculo: Revista de estudios literarios*, 36. Recuperado En:

<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero36/monodram.html>

Rivera, P. (1986): *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Barcelona, Edicions Del Mall.

Rodríguez, M. (2016): “Ironía y distanciamiento: el monólogo dramático en Jaime Gil de Biedma y Wystan Hugh Auden”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 25, pp. 299-212.

Sabadell, J. (1991): “El monólogo dramático: entre la lírica y la ficción”, en: *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2, pp. 177-196.

— (1995): “Consideraciones sobre autoría, subjetividad y sociedad en la poesía de Ángel González”, en *Actas de XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 5, pp. 231-236.

Salvador, A. (1996): “‘The Poetry of Experience’ y la poesía española de los últimos quince años”. Prólogo a Langbaum, R.: *La poesía de la experiencia*, Granada, Comares.

— (2016): “Jaime Gil de Biedma, lector de Robert Langbaum”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 797, pp. 69-79.

Samuel, W. (2003): *Las huellas de T. S. Eliot en la obra de Jaime Gil de Biedma*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada.

- Teruel, J. (1990): *La joven poesía española del medio siglo*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- (2008): “Poesía e identidad. Efectos de las relaciones dialógicas en ‘Pandémica y Celeste’, de Jaime Gil de Biedma”, en *Confluencia*, 24/1, pp. 101-116.
- Thanoon, J. A. (1991): *El monólogo dramático en la poesía española contemporánea: Luis Cernuda y la segunda generación de posguerra*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada.
- (2009): “Los requisitos formales del monólogo dramático” en: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 41. Recuperado en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/monodram.html>
- Valender, J. (2019): “La poesía de Jaime Gil de Biedma”. Prólogo a Gil de Biedma, J.: *Las personas del verbo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Valente, J. A. (1962): “Luis Cernuda y la poesía de la meditación”, en *La caña gris*, 6, pp. 19-38.
- Voutsas, S. (2014): “La esencia dramática de la poesía de Jaime Gil de Biedma: ironía y desdoblamiento del yo”, en *Campo de Agramante*, 20, pp. 9-24.
- Walsh, A. (2002): *Las huellas de T. S. Eliot en la obra de Jaime Gil de Biedma*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada.
- Yvancos, P. (2010): “Figuraciones del Yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas”, en *Ensayos Literarios, Cátedra Miguel Delibes*, 6. Recuperado en: https://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/figuraciones_del_yo_cortada.pdf