

Memoria, experiencia, poesía

Jaime Gil de Biedma

Entrevista con Danubio Torres Fierro

Esta entrevista permaneció encajonada doce años, un lapso sin duda excesivo. Las razones de esa postergación voluntaria fueron muchas y, en algún caso, se trató de razones obligadas. Importa precisar que desde 1977, fecha en que nos conocimos, y durante los dos años siguientes, Gil de Biedma y yo mantuvimos un vínculo amistoso estrecho; a cierta altura, y de común acuerdo, decidimos que era buena idea recoger, en una conversación grabada, al menos parte de su itinerario personal y creador. El resultado de esa charla es lo que aquí se publica. DTF

Danubio Torres Fierro: Empecemos, si te parece bien, por hablar de tu infancia, que es un período de tu vida al que has dedicado varias páginas en tus poemas y en tus memorias.

Jaime Gil de Biedma: Mi infancia fue feliz, absolutamente feliz —lo cual resulta, en la actualidad, una herida incurable. Y en ella incidieron, sobre todo, y visto el caso desde una perspectiva freudiana, tres figuras adultas: mi padre, mi madre y mi niñera Modesta. A propósito, y haciendo una mínima digresión, las teorías de Freud me parecen geniales aplicadas al núcleo familiar de nuestros días aunque no comprendo cómo pudo llegar a ellas en medio de la alta burguesía austrohúngara, donde proliferaba la servidumbre doméstica con su corte de criadas y niñeras... Por ejemplo, esa función capital que atribuía al padre está bien vista y es comprensible en la presente familia nuclear, donde su figura en efecto es dominante, pero resulta un enigma que la haya desarrollado mediante la observación de una familia de la alta burguesía de su época... Para ser sincero, entonces, mis primeros recuerdos de infancia están ligados no con mis padres sino con Modesta. Ella era uno de los seres humanos más extraordinarios que he conocido: civilizada y con mucha gracia. Hay un poema mío, "Últimos meses", que es sobre ella, y en el *Diario del artista seriamente enfermo* trazo —como te consta— su retrato.

D.T.F.: ¿Quieres decir, entonces, que tu primer recuerdo consciente de infancia es sobre ella?

J.G.B.: Sí. Yo debía de tener tres años, o acababa de cumplir los cuatro, aún dormía con mis hermanas Blanca y Ana Mari y con la propia Modesta en un cuarto del fondo de la casa que daba a la galería y allí había un ropero que guardaba no nuestra ropa sino la de ella y al que llamábamos el confesionario. Tenía un olor especial (y, desde aquí y ahora, supongo que esa fue la única vez que oí el olor de la mujer). Mi primer recuerdo consciente, entonces, es estar a la hora de la siesta en la cama, con mi hermana Blanca, y oler ese ropero. Sí: la presencia de Modesta es, a lo largo de mi infancia y hasta los cinco o seis años, la fundamental. De ahí que, dentro del esquema freudiano, ella haya encarnado el papel de la madre y, en cambio, el del padre lo encarnara mi madre.

Mi madre era una persona muy inteligente, y que nos quería mucho, pero a la que los niños la aburrían a perecer. Era muy justa y no nos castigaba ni se impacientaba nunca (quizás porque, por una cuestión de orden social, no nos tenía que aguantar demasiado tiempo) y, por esas razones, era la llamada a poner orden y dirimir pleitos. En aquella época —como recordarás— los niños éramos llamados sólo contadas veces a saludar y después de ello nos devolvían a nuestros cuartos para continuar jugando y, naturalmente, no nos llevaban a los restaurantes los domingos. Siempre recuerdo la advertencia de Modesta cuando nos llamaban a saludar: "Niños, sólo os pido que seáis amables y cariñosos". Resumamos, y digamos que Modesta era mi madre, que mi madre era mi padre y que mi padre era una entidad imponderable que andaba por ahí, muy divertido, muy ingenioso y, todavía en aquellos tiempos, con muchas ganas de vivir. Yo lo veía cuando había visitas o cuando estaba arreglándose, y lo encontraba con más asiduidad los domingos por la mañana mientras se afeitaba y se recortaba el bigote (tenía un bigote como el de Alfonso XII) y aprovechaba la ocasión para contarnos, en el cuarto de baño, historias de Lord Winsey, de Arsène Lupin y Nick Carter. Recuerdo aún el final de una de ellas: "...y quién era el hombre malvado de la bicicleta? Misterio, misterio, misterio... hasta el próximo capítulo". El recuerdo más claro de mi padre se sitúa en las terrazas del hotel Colón y, para redondearlo mejor, permíteme que te cuente que antes de la guerra civil, y cuando yo no asistía al colegio, por las tardes jugábamos delante del hotel Alvear Palace (lo que es ahora el hotel era antes, en sus dos primeros pisos, una pastelería muy elegante) y por las mañanas solíamos ir a la plaza de Cataluña y allí, en el lugar del actual Banco Español de Crédito, estaba el hotel Colón, que fue un sitio mítico de la burguesía catalana desde 1912 o 1916 hasta la guerra. Allí había una terraza —con una suerte de mampara de cristal que se retiraba en primavera y verano y que en invierno te permitía observar la plaza sin sentir el frío— delante de la cual se estacionaban los automóviles y a la que se accedía por una especie de escalinata. Pues bien: el recuerdo más vivo de mi padre es el de estar jugando en la plaza de Cataluña, salir de allí para regresar a casa y, al atravesar la acera, encontrarme con él, que bajaba a la terraza del Colón. Tengo otro recuerdo de él que no puedo precisar si es del 35 o del 36. Creo que era una noche de San Juan y mi padre, que debía de tener cierto morbo, nos llevó en coche a los crios a recorrer el barrio chino; el barrio era mucho mayor de lo que ahora es y abarcaba la actual Comandancia Naval y varias avenidas anchas que se extinguieron cuando derribaron algunos edificios en los cuarenta. La visión conjunta del pecado, el morbo y la vida pululando allí debió ser muy bien captada por mí desde detrás de los cristales de nuestro Chrysler porque no la he olvidado. Lo curioso

es que debe de haber una superposición de imágenes porque la calle que yo recuerdo como vista —una calle de barrio chino de película, con putas y marineros de patillas y con tatuajes— es una cerrada que pertenece, creo, a la zona del Gótico. Insisto: esa visión de Barcelona en el 35 o el 36 es inolvidable y ocurrió, desde luego, en una noche de San Juan: había fuegos artificiales en las fuentes.

D.T.F.: ¿Cómo era aquella Barcelona?

J.G.B.: Una ciudad espléndida. Todavía no habían deshecho la impronta modernista del Ensanche a base de subir pisos a las casas y había en ellas unos pináculos maravillosos. No era una ciudad de tejados sino de terrazas y azoteas y allí, en ese espacio, destacaban los pináculos. Era como un cuento de hadas: ver, de pequeño, una casa como la de los Punxes —una especie de castillo del Rin situado en la Diagonal—, o el conservatorio de música, que quedaba cerca de mi casa, era enfrentarse a un lugar encantado. Se trataba de una ciudad estimulante, hecha para pasearse por ella.

D.T.F.: Volvamos a la infancia y a tu lugar en la familia...

J.G.B.: Detrás de mis padres y de Modesta venían las misas. La primera, miss Victoria, era la belleza del pueblo y decía que se parecía a Greta Garbo. Se tuvo que marchar de la casa cuando nació mi hermana Ana Mari y hubo un reacomodo general de la familia. Yo, por ejemplo, dejé de dormir en el cuarto de atrás, que daba a una galería que, a su vez, se volcaba sobre los jardines exteriores del Ensanche. Yo tenía ya cuatro años y pasé a dormir con mi hermano Luis en el cuarto que fue el nuestro, y luego el mío, hasta que me marché de casa de mis padres. Explico estos cambios porque, hasta entonces, miss Victoria había dormido con Luis en su cuarto y, al producirse el reajuste, tuvo que marcharse. Este momento, el de la mudanza de cuarto, es importante en mi infancia: tenía —repito— cuatro años y siempre he pensado que mi mentalidad homosexual está ligada a este traslado. No dudo de que, tanto para mi hermano como para mí, el hecho de pasar a dormir juntos en la misma habitación fue una especie de ascenso o de promoción en la experiencia de la vida. No olvidemos, en este sentido, que hasta entonces él había dormido con una institutriz y yo con mi hermana pequeña y con Modesta. De repente, para mí, pasar de aquel cuarto del fondo al otro, y de dormir con Modesta y con Blanca —que era dos años menor que yo— a hacerlo con Luis, fue algo así como el cumplimiento de un rito iniciático. Añado, de paso, que si alguna vez escribo las memorias de mi infancia, todo el primer capítulo lo armaré a través de un sucesivo desplazamiento de habitaciones. Mi hermano Luis tenía por entonces siete años y yo cuatro. Y aquí debo señalar que mi posición dentro de la familia es algo que siempre me ha importado. En lengua tagala, en Filipinas, por ejemplo, no existe la palabra hijo como denominación genérica sino que hay una denominación para el lugar determinado que en la familia ocupa cada hijo: el mayor, el segundo, el tercero, el cuarto, el último, el penúltimo, el antepenúltimo... Y, ya sabes, de pequeño, y sobre todo si se tiene una familia numerosa, una de las bases de tu identidad está dada por el lugar que ocupas allí. Yo me encontré con un lugar un tanto dudoso y vacilante. Hay algo que importa decir: somos siete hermanos, pero habíamos sido ocho.

D.T.F.: Explícate mejor...

J.G.B. En efecto, hay primero dos hermanas que se llevan

muy poco tiempo entre sí, después viene mi hermano Luis, que tampoco se lleva mucho tiempo con ellas (doce meses) y luego hubo otro hermano, entre Luis y yo, que también se llamaba Jaime y que nació el 14 de noviembre de 1927. Yo nací el 13 de noviembre de 1929, es decir, dos años y un día después de él. Este hermano murió el mismo año en que yo nací, en septiembre, en la Nava. Era a él a quien Modesta, cuando yo era pequeño, llamaba el "otro Jaimito" y, para mí, se convirtió en un mito. Eso determinaba que, en la familia, hubiese tres hermanos muy seguidos —mis dos hermanas y Luis— y luego un intermedio de tres años y pico, que en la infancia es bastante, hasta llegar a mi hermana Blanca (a la que yo llevaba un año), a mi hermana Ana Mari (a la que le llevo cuatro) y, por fin, a Mercedes, la pequeña (a la que llevo seis). Yo quedaba allí un poco como el alma de Garibay, entre cielo y tierra. Estaba en el medio: por un lado, y por la edad, me encontraba más cerca de los pequeños y, por otro, y como era un chico despierto y el inmediatamente anterior a mí era aún pequeño, me acercaba a los mayores. De ahí mi situación vacilante en el esquema familiar y el no saber dónde estaba —si con los menores o con los mayores. De todos mis hermanos, por ejemplo, creo que fui yo quien comenzó a comer más temprano con mis padres, en la mesa de los mayores. Pero —insisto— durante toda mi infancia anterior a la guerra civil mantuve una oscilación de identidad y de posición dentro de la familia que, muchos años más tarde, pasó a ser importante en el proceso de formación de mi carácter.

D.T.F.: ¿En qué sentido influyó esa situación?

J.G.B.: En el sentido de una sensación de carencia de identidad que se asocia, además, a una sensación física. Recuerdo muy bien estar —a los quince o dieciséis años— en un guateque con un grupo de chicas y chicos burgueses de la época, mirar a un espejo de la sala y descubrir que reflejaba a todo el mundo menos a mí, que no tenía cara. Lo que observaba era una pulpa carnosa donde había unos ojos y unos labios muy húmedos pero que carecía de facciones. Una sensación, diría yo, de falta de identidad. Y eso se acompañaba de un mito que —creo— es muy profundo en mí: el de la búsqueda del hermano. Algo más: quizás porque, como dije antes, pasar de dormir con Modesta y con Blanca a hacerlo con Luis me promocionaba y me asimilaba a la identidad de los mayores, yo adoraba a ese hermano.

D.T.F.: Por lo general, y hasta cierta altura de su vida, uno tiene miedo de asumir los recuerdos de su infancia. ¿Cuándo rompiste ese miedo?

J.G.B.: El primer poema que escribí sobre la infancia está en *Las afueras* y empieza con "Os acordáis..." Es un falso poema de infancia; allí hay escenas o fondos que pertenecen, en efecto, a la infancia, pero todo lo que se cuenta es un falso recuerdo de ella. En realidad, y para ser precisos, está sacado de unas páginas del ensayo de Jean-Paul Sartre sobre Baudelaire y de unas páginas de la novela *Huracán sobre Jamaica*. Creo que, como dices, asumí mis recuerdos de infancia en el *Diario*, al volver a la Nava, tuberculoso, a los veintiséis años, y después de haber estado allí muy poco tiempo en los cinco años anteriores. Ten en cuenta, en este contexto, que los últimos años de mi infancia (desde el final de los seis hasta los nueve, que son los años de la guerra civil) los pasé en la Nava y que, por lo tanto, es allí donde viví su período más consciente y lúcido. Y, pensándolo bien, quizás

fue entonces cuando asumí mi pasado. Aquí se comprueba, por lo demás, un fenómeno curioso: generalmente, cuando pasas de una edad a otra, se te produce una obnubilación de la edad anterior que es consecuencia de la antipatía que le tienes. Así, de adolescente no quieres que aparezca la infancia y de joven te niegas a la adolescencia. Lo que se obnubila en mí a partir de los veintiséis años, por ejemplo, y hasta los treinta y ocho o los cuarenta, es la época que va de los dieciséis a los veinticinco. Hay otro período al que durante años no he recordado —el que se sitúa entre los treinta y uno y los treinta y seis— y que ahora me vuelve mucho. Sí: es la edad inmediatamente anterior a la del tránsito la que se niega, la que rehúsa y la que te molesta.

D.T.F.: ¿Cómo llegaste, en ese proceso, a convertirte en poeta?

J.G.B.: Fue en el momento del *Diario*.

D.T.F.: Es verdad: allí un joven decide hacerse poeta...

J.G.B.: Ya había decidido serlo o, por mejor decir, ya lo quería ser desde antes. Pero el momento preciso ocurre en ese tiempo, el que sigue a los seis meses en Filipinas. Yo empecé a escribir poemas a los diecinueve años y lo hice porque tenía un poema en la cabeza. Había comenzado, unos meses antes, a leer poesía y una noche en que andaba con unas copas de más descubrí que tenía un poema en la cabeza (que salía, lo sé, de mi lectura de esas fechas: los poemas del cante jondo de García Lorca). Escribí ese poema. Era, repito, a los diecinueve años. Y, a partir de entonces, descubrí lo que descubre un muchacho de esa edad: escribir poemas —no importa si buenos o malos— sirve para algo, y cumple una función, dentro de la economía de la vida interior de uno. Pasaron muchas cosas a los diecinueve años: yo estaba enamorado de Juan Antonio, murió mi abuelo —lo que fue un trauma bastante fuerte para mí— y dejé de ser católico. También tomé la decisión, quizás de una manera no muy formulada, de ser homosexual; tardé un año o dos en ello, pero tácitamente la decisión estaba tomada.

D.T.F.: En ese momento, en esa España y en ese medio familiar, era elegirte doblemente marginado: poeta y homosexual. ¿Eras consciente de ello?

J.G.B.: Era por lo que lo hacía. El problema, durante toda mi infancia, y toda mi adolescencia y juventud, fue que yo no era nada marginal. Y siempre he sentido el ser poeta y el ser homosexual como dos inmensas ventajas —ventajas, desde luego, que nadie se imaginaba como tales. En esa época, y en mi clase social, y con el tipo de mundo cultural que se respiraba en mi familia (que era toda una tribu), tener dos continentes a los que retirarse, dos islas propias de uno en las que no tenías nada que ver con quienes te rodeaban, implicaba realmente una protección muy de agradecer.

D.T.F.: ¿Cómo has vivido la experiencia de la marginación a lo largo de los años?

J.G.B.: Ocurre que, progresivamente, es cada vez más difícil mantenerla. Ahora, por ejemplo, y por la edad, te marginan por viejo, lo cual es inquerido y te cabrea. Pero hubo un período, que abarcó muchos años (unos diez o doce), en el que viví una especie de sensación de esquizofrenia controlada. Por un lado estaban mi vida social y mi trabajo y, por otro, los amigos escritores como yo y mi oficio de poeta. Esa sensación —que empezaba a las siete y media de la tarde— se traducían en llegar a casa y sentarte ante las cuartillas

y decirte ahora soy yo verdaderamente, o en irte a un bar de asunto, comenzar a tomar copas y a ligar y sentir, también, que ése eras tú verdaderamente... Pero, según vas siendo conocido, esa sensación de esquizofrenia controlada se hacía menos viable. A medida que la gente con la que trabajas, por ejemplo, va asumiendo que eres un escritor más o menos renombrado y no te lee pero te toma en serio —cosa que antes no hacía—, la marginación desaparece. Y, por extensión, según la gente va asumiendo que eres homosexual y no te lo dice ni se acuesta contigo pero deja de hacer chistes sobre homosexuales delante de ti, la marginación se desvanece. Yo ubicaría la edad en que esa situación de controlada, vigilada y deseada esquizofrenia deja de existir entre los treinta y seis y los treinta y siete años. Allí las dos caras de la moneda se funden y desaparece la comodidad de ser tú mismo a partir de las siete y media de la tarde; te encuentras, de pronto, con la experiencia de que a las siete y media de la mañana, si estás despierto, debes ser tú —como a las doce del mediodía o las doce de la noche.

D.T.F.: ¿Quieres decir que la carencia de identidad en tu medio familiar se prolongó más allá de la adolescencia?

J.G.B.: No, no lo creo. Lo que ocurrió fue que la identidad de mi familia como tribu era tan fuerte que no me resultó fácil dar con una identidad propia.

D.T.F.: Conjeturo que el grupo de amigos que comenzaste a frecuentar en tu juventud te ayudó en ese proceso.

J.G.B.: Sí, pero ocurrió muy tarde...

D.T.F.: ¿A qué edad, por ejemplo, conociste a Carlos Barral?

J.G.B.: En mi primer año de universidad, cuando él hacía segundo. Y, en ese entonces, me produjo absoluto repelús. Mi amistad con Carlos empieza cuando comienzo a escribir poesía: tengo diecinueve corridos, y él, veinte.

D.T.F.: Es una buena edad para afianzar una amistad...

J.G.B.: Bueno, sí, es verdad... Yo conocía a Carlos de vista desde los dieciséis y —repito— no me llevaba bien con él. Pero el grupo que luego formamos nació tardíamente. Revisemos: empiezo a ser amigo de Carlos a los diecinueve y, en esa época, ya lo soy de Román Rojas (un personaje que aparece en las memorias de Carlos [se refiere a *Años de penitencia*], que es venezolano y que ahora vive en Venezuela); a Gabriel Ferraté le conozco a los veinticinco años, cuando él tenía ya treinta y dos o treinta y tres, y a Jaime Salinas también por entonces. En aquella época todos nosotros éramos hijos de familia y vivíamos con nuestros padres. Si Carlos e Yvonne no hubieran decidido casarse tan temprano el grupo propiamente dicho no hubiera existido porque, en ese contexto, la casa de ellos se convierte en una especie de ínsula Barataria a la que vamos a cualquier hora del día. Desde luego, y bien pensado, Yvonne debió aguantar mucho por entonces, y gran parte de los trastornos posteriores del matrimonio vienen en buena medida determinados por aquellos locos que aparecían por la casa sin aviso a beber copas y hablar de poesía y podían pasarse allí catorce horas seguidas. Éramos un grupo formado por Carlos, por Gabriel, por Jaime Salinas, por mí y, conmigo, por Luis Marquesán. La vida que llevábamos era absolutamente marginal. Una vida de exilados. Era la vida, digamos, que podían hacer tres cónsules en Manila, en 1903, que tuvieran aficiones literarias y se hubieran encontrado por casualidad. Por ejemplo, nuestra relación con

la literatura catalana era casi clandestina; la gente que había, que era reconocida y respetada, incluso admitida por el régimen, era mucho mayor que nosotros (pienso en Carlos Riba, en J.V. Foix) y estaba también, y a su modo, en la marginalidad. Y con los de Madrid era imposible entenderse. En la época de las tertulias en San Elías, la llegada de esa gente (de José Luis Cano, de los colaboradores de *Ínsula* o de otra revista literaria que se llamaba *Índice*) era lamentable.

D.T.F.: Había un abismo entre ellos y ustedes...

J.G.B.: Sí. Esa era la gente que salía en las publicaciones literarias y la que encarnaba la literatura española en un momento en el que nosotros no figurábamos. Ellos caían en San Elías como marcianos. Para José Luis Cano o para Fernández Figueroa aterrizar en casa de Carlos en el 56 o el 57 y encontrarse con una conversación corrida sobre Scott Fitzgerald y el *Gran Gatsby*, o con Gabriel contando historias del Doctor Johnson, era —desde luego— enfrentarse a una desproporción. Decían que éramos unos *snobs*.

D.T.F.: ¿Cómo hacen ustedes para autorrescatarse en medio de esa pareja uniformidad?

J.G.B.: No es difícil, y te consta: la mediocridad ambiente ayuda muchísimo...

D.T.F.: ¿Fueron conscientes de que, a cierta altura, el grupo se recortó con un perfil propio?

J.G.B.: Fue en el 57 o 58 cuando, estando reunidos en mi casa, Jaime Salinas y yo le echamos los perros a Carlos para que se hiciera editor; él cuenta el episodio en sus memorias, pero allí las fechas están cambiadas. Esa escena, en todo caso, existió, y nosotros le dijimos que dejase de hacerse el poeta todo el santo día y se convirtiera en un hombre de negocios. Fue en el 58. Pero hasta entonces el recorte de un perfil propio estaba determinado sólo por el hecho de que éramos gente que convivía casi cotidianamente y no por otro dato particular.

D.T.F.: Volvamos a centrarnos en tu caso. ¿Cuándo publicas tu primer libro?

J.G.B.: A los treinta años.

D.T.F.: ¿Cómo fue esa experiencia?

J.G.B.: Publicar un libro es siempre la misma experiencia: echar una moneda en un pozo, por si regresa —como la fontana di Trevi. No, publicar un libro no constituye ninguna experiencia porque, generalmente, cuando llega ya tienes impresas otras cosas. De ahí que lo que sí es toda una experiencia sea el ver impreso algo que has escrito (en una revista, por ejemplo).

D.T.F.: Hablemos, a partir de ahora, de tu experiencia como poeta.

J.G.B.: El requerimiento primero para escribir poesía es que escribirla tenga una finalidad práctica —una finalidad práctica de un tipo que la gente no suele calificar como práctica. Es decir, y vuelvo a lo que dije antes, que el acto de escribir debe desempeñar una función útil en la economía de tu vida interior. Por eso no es raro que los muchachos escriban poemas entre los quince y veintinueve años. Alguien comentaba, hace unos días, que era extraño que Rimbaud dejara de escribir a los diecinueve; pero lo extraño, en su caso, es que su producción, a esa edad, fuera bastante buena —inferior, naturalmente, a la de Verlaine, pero bastante buena. Es más: uno es poeta en serio mientras escribe para su economía interior, cosa que no tiene nada que ver con el

hecho de escribir poemas porque uno es poeta y la gente espera que los escriba. Ocurre, sin embargo, que esa función que el escribir poemas desempeña en la economía de tu vida interior se va modificando. En ese sentido, y en mi caso (el de alguien que comienza a escribir a los diecinueve años y que de los treinta y seis en adelante produce de manera episódica), recuerdo que pasé por distintas etapas y por dos o tres crisis en las que apenas escribí justamente porque cambiaba su papel en mi vida interior. Una etapa del poeta se extiende, creo, de los diecinueve a los veintinueve años, y en ella uno acaba de descubrirse —como dice Eliot— como persona exenta de los demás pero se despierta y no sabe quién es. Utilizando una imagen de Sartre en el ensayo sobre Baudelaire, podríamos decir que uno sabe que es un mirlo blanco pero, como no puede ver las alas, no acaba de volar; y una manera de contemplar la blancura de las propias alas es escribir poemas, ¿verdad? Pero lo que si recuerdo, con toda claridad, y en este contexto, es que a los dos años de escribir poemas, a los veintinueve, descubrí el arte. O, en otras palabras, descubrí que en arte —en este caso, en la poesía— si quieres lograr una cosa tienes que hacer otra, que el arte es una mediación y que si deseas producir determinado efecto no te tienes que preocupar tanto por ese efecto como de los medios que debes emplear para producirlo.

D.T.F.: Es la experiencia de la creación y de la comunicación...

J.G.B.: Es la experiencia del artista. Pongámoslo de esta forma: si tú fueras Dios y sintieras la necesidad de que el hombre agarre cosas, coja cosas y maneje cosas, para lograrlo debes crear algo que constituye una mediación pero que no tiene nada que ver ni con las cosas ni con la necesidad de cogerlas y debes recurrir, para ello, y por ejemplo, a inventar una mano —es decir, algo que tiene su propia organización, sus propias leyes y su propia manera de funcionar. Descubrir que el arte es una mediación es, desde luego, determinante. Por otro lado, yo pasé por una larga época en la que apenas escribí porque fui muy consciente de que la poesía es, como se dice ahora, un idiolecto, que en este sentido resulta terriblemente limitadora y que mientras tú no llegas a aportar tu pequeño grano de sal no estás más que imitando y repitiendo o a la poesía en general o a un poeta que admiras en particular. Ahora bien: una vez que has logrado adueñarte de una idea específica de la clase de poemas que quieres hacer y del tipo de efectos que deseas producir (y no, por cierto, de una idea de la poesía, porque lo que la poesía sea es un carajo y no le sirve para nada a un poeta), entonces puedes divertirte muchísimo escribiendo. Es casi tan divertido como conspirar. Voy a hacer, te dices, un poema para joder a fulano o a mengano... Casi todos mis poemas, al menos los de una etapa, están hechos, en parte, para joder a esa gente de que hablamos antes (un José Luis Cano, un Fernández Figueroa, incluso un Carlos Bousoño). Eso, repito, es muy divertido: hacer que el poema vaya por un lado, que el lector crea entender cómo funciona y, de repente, dar un corte y terminarlo por otro lado... Pero la verdad —no queda más remedio que reconocerlo— es que descubrir que el arte es una mediación, y que para producir determinados efectos tienes que apelar a unos medios que no son los efectos mismos, es algo que parece ya muy alejado de las necesidades de la vida interior de cada uno y que no desempeña ningún papel en tu

economía interior —como si ocurría en las persecuciones poéticas adolescentes. Por ejemplo, todos los poemas de *Moralidades* están pensados desde una perspectiva absolutamente formal, a partir de un efecto que deseaba producir y habiendo discernido los medios más aptos para conseguirlo. Pienso que descubrir que puedes lograr determinados efectos es una afirmación de uno mismo y una forma de crear una identidad.

D.T.F.: ¿No partías, allí, y por la entonación de algunos poemas, de un estado de ánimo?

J.G.B.: Lo que quería en *Moralidades* era demostrar a alguna gente, que pasaba por ser la literatura en aquel momento, que yo era más inteligente...

D.T.F.: ¿Y cómo vinculas esos asuntos con las afirmaciones que haces en el prólogo a tu traducción de *Función de la poesía y función de la crítica* de Eliot?

J.G.B.: Esas páginas son reactivas. La introducción acerca de la poesía surge, sobre todo, del hecho de que no estaba nada de acuerdo con lo que por ese entonces había sostenido Carlos Bousoño. La pretensión de Bousoño —que luego matizó muchísimo— de que el lector, al leer un poema, experimenta lo mismo que experimentó el poeta al escribirlo, nunca la pude aceptar porque se trata de algo absolutamente indemostrable. Creo recordar que la cita que hago de Eliot en esas páginas señala que el poeta experimenta el material poético y el lector experimenta el poema. La diferencia es total. En esas páginas —que ahora revisé y modifiqué algo para este libro (se refiere a *El pie de letra*)— yo todavía no tenía la perspectiva suficiente para saber desde dónde hablaba Bousoño, quizás porque era tan inculto como él. Ahora me resulta claro que Bousoño partía de la base de que la poesía es comunicación porque, en efecto, desde hace ciento cincuenta años los poetas (o, al menos, un buen número de ellos) juegan a la convención literaria de que la poesía es comunicación. Bousoño sostiene que la poesía es comunicación porque desde 1798 hay poetas que así lo pretenden; pero una cosa es lo que pretenden y otra, diferente, lo que la poesía es.

D.T.F.: ¿Por qué en 1798?

J.G.B.: ¿No es la fecha de las *Baladas líricas* de Wordsworth? Aquí pienso, concretamente, en Wordsworth y en Coleridge porque ellos son los que inventan —y, con ellos, Leopardi— una poesía en la que se supone que el lector tiene que ponerse los zapatos de la voz que habla y, a su vez, se supone que esa voz que habla es la del poeta.

D.T.F.: Esa afirmación aparece formulada en la *Biografía literaria*.

J.G.B.: Sí. Claro que puedes explicar la *Odisea* como si la poesía fuera comunicación. La ventaja de las teorías literarias radica, justamente, en que con ellas puedes explicarlo todo. Pero eso no te sirve para entender mejor la *Odisea*. Las teorías, cuanto menos cosas pueden explicar, más útiles resultan. Y, además, como comunicación, se impone reconocer que la *Odisea* no tiene el menor interés. Hay aquí, de todos modos, un problema que yo ya planteaba en esas páginas: ¿qué es lo que se comunica: la experiencia de las emociones, que son la materia del poema, o la experiencia de comunicárselas? Son cosas distintas. Si Wordsworth dice que la poesía nace de la emoción recordada en tranquilidad y que la contemplación de la emoción gradualmente llegaría a producir una emoción distinta emparentada con la primera, ¿cuál de

las dos se comunica: la emoción primera o la decantada? La decisión más tonta es la de Tolstoi: evocar un sentimiento, una idea, un paisaje o una imagen que uno ha experimentado y transmitirlo por palabras, líneas, colores o sonidos de un modo tal que el lector, el oyente o el destinatario sienta lo mismo que ha sentido el creador... ¡Coño! ¿No es más cómodo acostarse con alguien? ¡Desde luego que uno no escribe para comunicar! En la literatura moderna, y a partir de cierto momento —a partir, en concreto, del romanticismo—, hay una ficción sobre la comunicación que nace del hecho de que no existe ninguna visión del mundo supuestamente universal asumida por todos. Se produce allí un cambio en la voz que habla en la poesía (o en la voz que habla en la literatura): ya no es la voz, como lo era en el período clásico, de alguien que comprende totalmente la obra de Dios, o —dicho en otros términos— ya no es la voz de la obra de Dios explicándose a sí misma. A partir del momento en que se desacralizan el mundo y la sociedad, esa voz supuestamente universal ya no es posible. Tiene que ser sustituida por otra y entonces se plantea el problema de la validez o la legitimidad de lo que esa nueva voz dice. En el primer caso, el de la poesía clásica, ese problema no se planteaba porque lo que esa voz decía era un punto de partida: lo que esa voz dice es lo que dicen todos y su supuesto es el de un mundo ordenado, coherente y el mismo para todos. En cambio, y en el segundo caso, que es el de la literatura moderna, la voz tiene que ser la voz de alguien concreto que habla desde una perspectiva concreta y su validez viene dada por la adecuación entre la situación en la que lo dice con lo que dice. Hay un ejemplo perfecto de ese cambio de perspectiva en la canción de Pierre Brassens "Réponse de la Marquise a Corneille". Allí, y sobre todo en las primeras estancias, lo que dice Corneille es la voz de la visión supuestamente universal, la voz de Dios resonando en los hombres y se sintetiza, al final, en el

J' ai été ce que vous étiez
Vous serez ce que je suis

Pero dejan afuera —como lo advierte la respuesta de la Marquesa escrita por Tristan Bernard— una cuestión importante y que, resumiendo, vendría a sostener que "muy bien, de acuerdo, pero yo tengo veintiséis años y no me jodas: cuando llegue a tu edad penaré lo mismo que tú y me consolaré con la voz de la sabiduría universal —mientras, déjame vivir". El texto dice claramente:

J'ai vingt six ans mon vieux Corneille
et je t'enmerde en attendant

Esta voz de la Marquesa es la voz de la literatura moderna: habla desde una perspectiva singular cuya legitimidad nace, precisamente, de la especificidad de la situación desde la cual habla.

D.T.F.: ¿Y por último, qué tiene que ver la vida en estos vericuetos?

J.G.B.: Supongo que escribir poemas y leerlos, o escribir novelas y leerlas, es: a) una manera de imaginar la vida; b) una manera de comprenderla, y c) una manera de consolarse de ella. Lo más importante, al menos para los escritores, es que sea una manera de imaginarla —y por eso, en los momentos en que la vida te cerca o te aprieta, eres incapaz

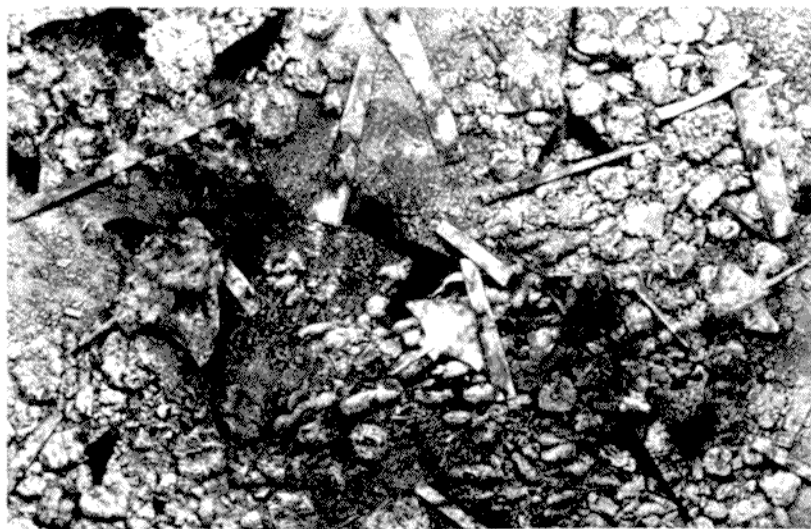
de imaginar y de escribir. Repito: creo que hay que ser marginal para escribir porque si estás demasiado metido en la vida te es imposible imaginarla y, a la vez, imaginarte a ti mismo en ella. Por eso comprendo que, generalmente, entre los sesenta y tantos y los ochenta y tantos años se escriba mal; luego, a partir de esa edad, ya la muerte se pone de por medio y te vuelve marginal porque ves que la vida se ha ido sin que supieras por dónde ni en qué consistió y sientes entonces la ansiedad de imaginarla. Sí: creo que la media edad es una mala edad para escribir. Al menos así lo deduzco de lo que me pasó hace unos días: para poder escribir un poema después de cuatro años y medio de no hacerlo, y para poder asumir mi identidad, tuve que pensar que tenía setenta y cinco años en vez de cincuenta. (Se refiere a "De Senectute"). Y, en cuanto llegué a la conclusión de que iba a escribir un poema como si tuviera setenta y cinco años, éste salió solo. No puedo escribir un poema como si tuviera cincuenta años porque soy incapaz de imaginarme a mí mismo teniendo esa edad.

D.T.F.: ¿Por qué? ¿Porque, como dice Auden, después de los treinta años uno debe convivir consigo mismo y esa es una tarea penosa?

J.G.B.: Sí, sí. Por eso admiro a los escritores que pueden expresar la experiencia de la media edad. Los otros días, mientras conversábamos, te recomendé un libro de Álvaro Pombo que publicó La Goya Ciencia titulado *Relatos sobre la falta de sustancia*. Pues bien: lo que admiré allí es la capacidad de expresar la experiencia de la media edad —de lo cual yo he sido, por desgracia, completamente incapaz. No puedo imaginarme a mí mismo a los cincuenta años quizás porque los tengo asumidos y me aburren a perecer. No me divierto nada con ellos; no me divierto ni me logro interesar. Cuando decidí, como acabo de decirte, que iba a encarar mi poema como si tuviera setenta y cinco años, sin duda me interesó la desesperación que imagino que sentiré —y eso me disparó a escribir.

D.T.F.: Sospecho que esta experiencia tan extrema se da más en los poetas que en los novelistas.

J.G.B.: Tienes razón. El novelista tiene muchas otras motivaciones que el poeta para escribir. El novelista escribe para que le lean y para que le compren, mucho más de lo que hace el poeta. Y, digámoslo todo, la superioridad de un poeta sobre otros poetas muchas veces radica en que es el que menos ha escrito para que le lean o para ser conocido como poeta. Es el caso, clarísimo, de San Juan de la Cruz. Él escribe únicamente, por un lado, para formular unas experiencias que ha tenido, y por otro para revivir esas experiencias a unas monjitas que son incapaces de aguantar la subida al Monte Carmelo y también incapaces de soportar sus tratados sobre la experiencia mística. Así, el hecho de que escribe para sí mismo y para unas monjas, y el de que no pretende que le lean los lectores de entonces (es decir, los círculos cortesanos y las academias poéticas), le da una libertad que no tuvo ningún otro poeta de su tiempo. Por ejemplo, le da la libertad de cometer algo absolutamente *vitando* para cualquier poeta culto del momento: mezclar la tradición escrituraria, la tradición popular y la tradición greco-romana. Un poeta culto de la época, que escribe para la corte y la academia, escribirá poemas quizás en la tradición bíblica (como lo hacen Herrera o Fray Luis), escribirá poemas de tipo popular basados en la poesía tradicional de la Edad Media o escribirá poemas endecasílabos de tradición italiana y mantendrá siempre los tres niveles de expresión y de experiencia completamente separados porque su público no aceptaría esa confusión. En el momento en que, en el *Cántico espiritual*, San Juan dice: "¡Oh ninfas de Judea!" y junta dos palabras (ninfas, Judea) de dos creencias distintas está haciendo algo que ningún poeta profesional hubiese hecho. Y todo por la bendita marginalidad. □



Lusitania