

7-2009

Dialogismo e identidad en la poesía de Jaime Gil de Biedma

José Teruel Benavente

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Teruel Benavente, José. (2009) "Dialogismo e identidad en la poesía de Jaime Gil de Biedma," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 23, pp. 671-685.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

■ En el *Banquete* de Platón, después de la comida, justo en el momento de la bebida o *simposio* propiamente dicho, se inicia un debate entre los comensales sobre la naturaleza del amor. Cada uno de los seis invitados pronunciará un discurso o replicará con un contradiscurso, tratando de responder a la pregunta de por qué Eros es un dios en la economía interior de cada cual y cuáles son sus efectos en la vida humana. Uno de los invitados, Pausanias, expone cómo Eros no es una divinidad unitaria, sino que detenta dos caras: una pandémica y otra celeste. Si el Eros uranio o celeste es el amor de tiempo, el amor estable para envejecer al lado; el Eros pandemo es el amor de una sola noche, la pasión ocasional, el encuentro anónimo y furtivo. Si el primero ama de cintura para arriba, el segundo lo hará de cintura para abajo.

Las deudas compositivas del poema de Jaime Gil de Biedma con el diálogo de Platón no se limitan sólo al título: “Pandémica y celeste”¹ como el *Banquete* es un diálogo relatado y la teoría sobre el amor no se expone de forma sistemática ni unívoca, sino a través de la controversia y la paradoja. Recordemos que en el diálogo de Platón los discursos y contradiscursos irán perfilando opiniones contrarias o complementarias sobre el tema en cuestión, opiniones que se enfrentan finalmente contra el fracaso de la relación mantenida por cada uno de los oradores con sus respectivos amantes². De forma paralela, el poema de Jaime Gil es resultado de la controversia entre la historia amorosa y la conciencia de su protagonista, entre quien vive y quien juzga, y paradójicamente es un poema sobre la fidelidad a partir de la infidelidad.

Pero además de estas deudas compositivas, “Pandémica y celeste” es también una réplica contra el discurso de Pausanias. Porque si el comensal de Platón condena al Eros pandemo como vulgar, inestable y pérfido, el protagonista del poema de Gil de Biedma no excluirá ninguna modalidad amoratoria. Todo lo contrario las complementará, porque «para saber de amor, para aprenderle, / haber estado solo es necesario. / Y es necesario en cuatrocientas noches / –con cuatro cientos cuerpos diferentes– / haber hecho el amor» (Gil de Biedma, 1982: 135). Es decir, más allá de la división del bien y el mal, de lo que conviene o no, el poema de *Moralidades* plantea la cuestión de saber lo que es amar. Y amar, siguiendo la propuesta de Charles Baudelaire con la

¹ Poema compuesto entre 1963 y 1964, perteneciente a *Moralidades* (1966) e incluido en la edición definitiva de *Las personas del verbo* (Gil de Biedma, 1982: 134-137).

² Las relaciones humanas que mantienen los personajes del *Banquete* en su vida diaria son un fracaso: “Apolodoro y Aristodemo no se benefician de su relación con Sócrates, Eriximaco es incapaz de perfeccionar a Fedro, Pausanias fracasa en su intento de hacer virtuoso a Agatón y Sócrates no consigue que Alcibiades se preocupe más de su propia persona que de los asuntos públicos”. (M. Martínez Hernández, 1986: 158)

que se cierra la primera estrofa, es la mejor respuesta contra el tedio esencial que la vida comporta.

En una lectura inicial podemos marcar tres movimientos en la *dispositio* del poema. En primer lugar, nos encontramos con un prefacio dirigido al lector, con amplia tradición en la literatura moderna desde los *Ensayos* de Montaigne a Baudelaire, que confirma la naturaleza e intencionalidad dialogada de “Pandémica y celeste”. En esta primera estrofa, se traza el escenario emocional en el que la voz poética y el lector pueden encontrarse; se pinta un decorado propicio para la complicidad, para la confesión que desencadenará la última copa. Pero esta esperada confesión será interrumpida abruptamente por una cita literaria de Charles Baudelaire, procedente del prefacio a *Las flores del mal*: “Au lecteur”. A partir de aquí, “Pandémica y celeste” prosigue caracterizando las inclinaciones amorosas del personaje: prevalecen los dominios de pandémica en las tres siguientes estrofas y los dominios de celeste en las cuatro últimas. Aunque este predominio no niegue la continua presencia de la otra cara ni la relación dialéctica con la que se abordan ambas modalidades amoratorias. La propia retórica del poema alude a la esencia de lo erótico: la lucha y la complementación. En este sentido, bastaría recordar que el Eros de Platón es hijo de Penía (la pobreza y la necesidad) y de Poros (el recurso y la abundancia), por lo que participa de la naturaleza complementaria de sus progenitores y del movimiento que les lleva a la búsqueda infatigable, a la adquisición y también a la repetida pérdida.

En su comienzo, el poema parece adoptar la forma de un diálogo de extrema intimidad entre el locutor y su amante: «Imagínate ahora que tú y yo/ [...] hablemos hombre a hombre» (Gil de Biedma, 1982: 134). Por primera vez, el lector de la poesía de Jaime Gil cree que va a ser objeto de una confesión que se le ha venido ocultando: el género de su amante. El “hombre a hombre” parece interrumpir toda la elusión al género que *Las personas del verbo* ha exhibido aprovechando las posibilidades morfológicas que ofrece el español (y digo *exhibido* porque se trata más de una meditada simulación que de un eficaz encubrimiento)³. Pero si seguimos leyendo, descubrimos que el interlocutor deja de ser un ente del texto (el amante), para convertirse sincréticamente en el receptor del proceso sémico, es decir, en el lector imaginado de *Moralidades* (Boves Naves, 1996). Transcribo esta primera estrofa con el exergo de Catulo (paratexto que será fundamental, como después veremos, en la comprensión de “Pandémica y celeste”):

³ En este sentido, el traductor al inglés de Gil de Biedma, James Nolan, en la sexta estrofa de “Pandémica y celeste” tuvo que romper la ambigüedad del sistema indécico no marcado del español en cuanto al género al traducir *sus muslos* (de él o de ella) por *his thighs*. Compárese «Y no hay muslos hermosos/ que no me hagan pensar en sus hermosos muslos/ cuando nos conocimos, antes de ir a la cama» (Gil de Biedma, 1982: 136), con «And there are no beautiful thighs / that don't recall his beautiful thighs / when we first met, before going to bed». (Gil de Biedma, 1993: 79)

quam magnus numerus Libyssae arenae

 aut quam sidera multa, cum tacet nox,
 furtivos hominum vident amores.

CATULO, VII

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!*

La poesía de Jaime Gil de Biedma rechaza un lector *voyeur* y morboso, dispuesto a escandalizarse con un “desnudo de cintura para abajo”. El poeta quiere ser entendido y busca un lector cómplice, dispuesto a actualizar en su propia experiencia la escena que va ser representada. Baudelaire entendió que la modernidad literaria consistía no sólo en una nueva forma de escribir sino también de leer. Por ello el lector debe estar situado en el lugar preciso para entender lo que en el poema está ocurriendo: el juego fraternal y promiscuo de intercambiar papeles dentro de su propia conciencia amorosa, de intercambiar amantes a lo largo de una experiencia amorosa, o de intercambiar versos de otros autores dentro del poema que se está escribiendo. La cita de Baudelaire supone el desquite irónico ante la impúdica confesión y nos avisa de que más que un diálogo entre dos sujetos sin más (aunque también pueda serlo⁴), se trata de la narración de un diálogo, triple y simultáneo: con el lector, consigo mismo y con otros textos.

Gil de Biedma manifiesta a lo largo de su poesía una frecuente tendencia a hablar consigo mismo como única forma de hablar a alguien. Esta perentoria necesidad de dirigirse a sí mismo como medio de entablar un diálogo con los otros favorece la particular relación de empatía o de “rara comunión” –según la admirable expresión del poema que comentamos– que el lector establece con su poesía. Nuestro

⁴ La narración justificativa de su infidelidad amorosa a un amante concreto está también presente en el sustrato del poema. Gil de Biedma fue un maestro en transmutar una posible riña de amantes en un decorado propicio para desarrollar otra escena tan real como literaria: la disputa consigo mismo (léanse, en este sentido, “Albada” o “Contra Jaime Gil de Biedma”). Unas declaraciones de nuestro poeta a Carme Riera en una entrevista de 1990, que después transcribiré, y la presencia de la primera persona del plural, ya no referida al emisor y al lector, en las tres últimas estrofas avalan la evidencia.

poeta asume con maestría el principio de su dilecto Wystan Hugh Auden: «El hombre es capaz de penetrar relaciones de Tú a Tú con Dios y sus vecinos debido a que tiene relación de tú a tú consigo mismo» (Auden, 1974: 125). Ello supone que su estrategia de comunicación se convierta a su vez en un modo de autorreconocimiento o de hacerse reconocible, ya que la poesía de Gil de Biedma es un intento de llegar a un entendimiento con las distintas *dramatis personae* que habitan en el seno de su identidad: escindida entre cuerpo y alma, entre Narciso y Calibán, entre la cara pandémica y la celeste, entre el verdugo y la víctima, y otras ambivalencias que iremos precisando a lo largo de nuestra exposición. Pero sin que este diálogo con el lector y con su conciencia amorosa deje de ser una relación dialogística con otros textos, que favorecerán el juego irónico, el disfraz, la huida de la efusión y el cinismo. *Las personas del verbo* es también un ejercicio de lectura. «Escribir poemas es casi sinónimo de haberlos leído» (García Montero, 1988: 115). En tal sentido, cabría considerar el dialogismo como el artilugio central de “Pandémica y celeste” y de toda su poesía, dialogismo concebido tanto en su acepción retórica (un monólogo construido en forma de diálogo), como en su acepción bajtiniana (una mezcla de voces que conviven y se interfieren como diálogo interactuante de discursos que van desde la imitación a la parodia). De este modo, se podría ya proponer que el yo en los poemas de Gil de Biedma es la persona de un verbo atenta a las voces, a los ecos y silencios de otros textos para situar su propia voz. (Bobes Naves, 1996: 49)

Si revisamos el enunciado de “Pandémica y celeste”, comprobaremos cómo es también en gran medida un material leído, traducido, citado y camuflado. Lo que nos permite comprobar nuevamente cómo el experiencialismo y la cotidianización no dejan de ser en poesía otra forma de retórica en busca de un efecto final: la capacidad de simular una experiencia real, proceda ésta de la vida o de la literatura, o de ambas a la vez (Teruel, 1995). El lector no puede verificar los orígenes biográficos del poema, probablemente tampoco le interese lo que haya sucedido realmente o no, pero sí puede constatar sus fuentes literarias, sus orígenes en otros textos. Voces tan variadas y opuestas en ámbitos culturales y en experiencias morales, como las de Platón, Catulo, Charles Baudelaire, John Donne, San Ignacio de Loyola, Fray Luis de León, T. S. Eliot, Stéphane Mallarmé, William Shakespeare y Luis Cernuda conviven, dejan sus trazas, son citadas en situaciones distintas a las empleadas originalmente o refundidas creativamente en el poema del poeta lector para provocar la autorización de su experiencia amorosa. (E incluso el propio Gil de Biedma se autocita, como después se verá.) Subrayo con cursiva en el poema a partir de la tercera estrofa los distintos intertextos –algunos ya señalados por Pere Rovira (1986: 301-308) o por Dionisio Cañas (1989: 148-149)– y los identifico en las notas a pie de página:

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*⁵.

Y por eso me alegro de haberme revolcado
*sobre la arena gruesa, los dos medio vestidos*⁶,
mientras buscaba ese tendón del hombro.
*Me conmueve*⁷ el recuerdo de tantas ocasiones...
Aquella carretera de montaña
y los bien empleados abrazos furtivos
y el instante indefenso, de pie, tras el frenazo,
pegados a la tapia, cegados por las luces.
O aquel atardecer cerca del río
*desnudos y riéndonos, de yedra coronados*⁸.
*O aquel portal en Roma —en vía del Babuino*⁹. [...] *...*
Recuerdo de vosotras, sobre todo,
*oh noches en hoteles de una noche*¹⁰,
definitivas noches en pensiones sórdidas,
en cuartos recién fríos,
noches que devolvéis a vuestros huéspedes
un olvidado sabor a sí mismos!
La historia en cuerpo y alma, como una imagen rota,
*de la langueur goutée à ce mal d'être deux*¹¹. [...]

Aunque sepa que nada me valdrían
*trabajos de amor disperso*¹²
si no existiese el verdadero amor. [...]

⁵ Ese poeta es John Donne y su poema "The extasie", a través de cuya autoridad Gil de Biedma quiere conciliar la tradicional escisión entre cuerpo y alma: «Loves mysteries in soules doe grow, / But yet the body is his booke» (Donne, 1978: 222).

⁶ Autocita del poema, "Peeping Tom", incluido también en *Moralidades*: «al ir a separarme, / todavía atontado de saliva y de arena, / después de revolcarnos los dos medio vestidos, / felices como bestias» (Gil de Biedma, 1982: 118).

⁷ El locutor, desde su impenitente memoria, establece un diálogo paródico con la tradición jesuítica de la *compositio loci*, que más abajo comentaré.

⁸ Este verso nos remite a la última estrofa de la oda "Vida retirada" de Fray Luis de León: «A la sombra tendido / de yedra y lauro eterno coronado» (León, 2001: 89).

⁹ Autorreferencia al *Retrato del artista en 1956*: «Y eso ha sido lo mejor de Roma. Lo demás, dos tontas aventuras callejeras —no tan tonta una de ellas en vía del Babuino» (Gil de Biedma, 1991: 122).

¹⁰ Traducción del verso, «Of restless nights in one night cheap hotels», procedente de "The love song of J. Alfred Prufrock", de T. S. Eliot (1971: 3).

¹¹ Jaime Gil prefiere, en este caso, la sonora ambigüedad del verso original de Stéphane Mallarmé, extraído de "L'après-midi d'un faune" (Mallarmé, 1980: 98), que reincidir en su particular traducción de "Canción de aniversario", que después señalaré.

¹² Traducción del título de la comedia *Loves labours lost*, de William Shakespeare.

Porque en amor también
es importante el tiempo,
y dulce, de algún modo,
verificar con mano melancólica
su perceptible paso por un cuerpo
—mientras que basta un gesto familiar
en los labios,
o la ligera palpitación de un miembro,
para hacerme sentir la maravilla
*de aquella gracia antigua*¹³,
fugaz como un reflejo.

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*¹⁴,
mientras seguimos juntos
hasta morir en paz, los dos,
como dicen que mueren los que han amado mucho. (Gil de Biedma, 1982: 135-137)

Quisiera detenerme en las citas y relaciones intertextuales más significativas en aras de la experiencia amorosa retratada y de la identidad de su autor. Con respecto al título del poema y su referencia a la doctrina de Pausanias, ya he comentado cómo el discurso de la poesía de Jaime Gil de Biedma acude a todas las posibilidades del sistema indécico que el español ofrece en cuanto al género no marcado (*yo* y *tú* no tienen género, sus pueden referirse a los muslos de *él* o de *ella*) «y a los usos de un lenguaje machista que concierta los plurales en género masculino, tanto si se refiere a dos hombres como a una pareja de hombre y mujer» (Boves Naves, 1996: 40). Sin embargo, tanto el título procedente de la intervención de Pausanias como el resto de referencias al diálogo de Platón son un buen ejemplo de cómo cuando la voz se calla, los ecos hablan. Porque dicho título alude a la cuestión del género, eludido a lo largo de todo el texto y de toda su poesía: el lector del *Banquete* de Platón sabe que la doctrina sobre el amor descrita en el diálogo se refiere al amor homosexual o, con mayor precisión, al amor hacia los muchachos (Gil de Biedma, 1991: 54). A Pausanias en

¹³ Gil de Biedma se apropia de un verso del poema de Luis Cernuda, “Amando en el tiempo”, de *Como quien espera el alba*: «El tiempo, insinuándose en tu cuerpo, / Como nube de polvo en fuente pura, / Aquella gracia antigua desordena / Y clava en mí una pena silenciosa». (Cernuda, 1993: 370)

¹⁴ Versos que nos remiten al final de “Un voyage à Cythère” (la isla de Afrodita), de Charles Baudelaire: «—Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage / De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût!». (Baudelaire, 1993: 451)

el *Banquete* de Jenefonte «se le menciona expresamente como el amante de Agatón y se muestra como un ardiente defensor de la *pederastia*», lo mismo que en el diálogo platónico, «sólo que guardando los modales y con gran habilidad en el manejo de los términos, lo que lo hace un buen discípulo de Isócrates» (Martínez Hernández, 1986: 161). Esta elisión del género, que se ha convertido ya en un indicio de literatura *gay*, se podría interpretar como una manifestación de que la preferencia sexual no constituye una revelación esencial de la verdad del sujeto, en cuanto que la homosexualidad es siempre una relación deseada y nunca una verdad ontológica (Smith, 1992). Pero hay, en este caso, otra respuesta más previsible, ya que toda la ocultación del género de su amante en la obra publicada en vida por Jaime Gil de Biedma y Alba, como miembro de la alta burguesía catalana y como cargo directivo de la Compañía General de Tabacos de Filipinas, se explica por sus particulares señas de identidad familiares, sociales y laborales. En esta línea, bastaría confrontar la edición publicada en vida de su *Diario*, en 1974, con la abierta explicitud con la que manifiesta sus experiencias eróticas en la edición póstuma de 1991. De cualquier modo, en *Las personas del verbo* no le interesó, ni se propuso, discernir las diferencias entre identidades homoeróticas o heterosexuales, sino las disyunciones que operaban dentro de su propia identidad.

La cita del *carmen* de Catulo contesta a una pregunta de Lesbia omitida en nuestro poema: «Me preguntas cuántos besos tuyos, Lesbia, serían bastante para mí». La respuesta del poeta remite a lo incontable: «Tan gran número como las arenas de Libia, [...] o como las estrellas que, cuando calla la noche, contemplan los furtivos amores de los hombres» (traducción de Joan Petit, 1990: 8). Por lo tanto, el epígrafe catuliano es una clara alusión a la insaciable sed del amante, así como a la manera furtiva en que esta sed se intenta calmar a veces. No podemos olvidar que “Pandémica y celeste” es un poema sobre la fidelidad amorosa partiendo de la infidelidad, y en tal sentido sería lícito preguntarse hasta qué punto no es todo el poema una glosa del *carmen* séptimo de Catulo. Precisamente Gil de Biedma –en una entrevista con Carme Riera y Miguel Munárriz publicada tras su muerte y después de leer un fragmento de “Pandémica y celeste”– comenta:

Empecé mientras estaba leyendo a Catulo en julio de 1963 [...]. Tenía una finalidad práctica, que era justificar mis infidelidades, lo que ocurre es que esa finalidad práctica me dio, sin yo haberlo imaginado ni haberlo previsto, una entrada maravillosa en el poema, que es un poema de amor a partir de la infidelidad [...]. Iba dedicado a mi amante en aquella época [...]. No convenció. (Riera y Munárriz, 1990: 1)

El poeta necesita contar con el lector, según la propuesta de Baudelaire que cerraba la primera estrofa de “Pandémica y celeste”. El poema que concluye con

«—Hypocrite lecteur, —mon semblable, —mon frère!» en el umbral de *Las flores del mal* nos pinta el hastío como el monstruo que engulle al mundo en su bostezo. El supuesto del tedio baudeleriano será uno de los soportes básicos para la justificación moral del poema de Gil de Biedma. El lector conoce de sobra el inmenso bostezo del monstruo de *L'Ennui* y también sabe que el amor podría ser el mejor antídoto para taparle momentáneamente la boca. Tal como analizan Walter Benjamín (1980), Félix de Azúa (1991) y Rafael Argullol (1994), el principal protagonista de la poesía de Baudelaire es el nómada, el héroe proteico, el desconocido de sí mismo que persigue con morboso afán a ese “otro”, territorio de salvación momentánea donde el tiempo puede quedar anulado y el tedio extirpado. También es preciso recordar que el poeta moderno que explícitamente quiso ser Baudelaire se constituye en un perfecto Jano bifronte, con una cara orientada hacia la caza de lo fragmentario y efímero, y con otra orientada hacia el anhelo de lo trascendente. Y este *ego bifrons* nos remite igualmente al *leitmotiv* de la doble vida, burguesa y bohemia, que recorre la poesía de Gil de Biedma, especialmente desde *Moralidades*.

Si continuamos bajo la advocación de Baudelaire, el gran renovador del lenguaje poético que se atrevió a introducir lo prosaico y lo urbano, en la cuarta estrofa es necesario reparar en cómo con Jaime Gil hace su aparición en la poesía española la ciudad y su mundo sentimental de relaciones. Salvo las aisladas experiencias vanguardistas del año 1929 por parte de Rafael Alberti, en *Sobre los ángeles*, y de Federico García Lorca, en *Poeta en Nueva York* (donde la ciudad era una antítesis de la naturaleza o de la inocencia perdida), la cultura urbana no se normaliza en nuestro panorama poético hasta los jóvenes poetas de 1950, especialmente a través de los autodenominados “poetas industriales” de la escuela de Barcelona (Barral, 1982: 171). Además de los tres títulos de Gil de Biedma (*Compañeros de viaje*, *Moralidades* y *Poemas póstumos*), destacaría *Metropolitano*, de Carlos Barral, y *Taller de arquitectura*, de José Agustín Goytisolo. A los que se podrían añadir *Ciudad de hombre: New York*, del recientemente rescatado José María Fonollosa, y *Tratado de urbanismo*, de Ángel González¹⁵. Pero la enumeración de recuerdos “pandemos” de esta quinta estrofa, que nos remite a la geografía urbana del *flâneur*, del cazador de instantes eternos de amor, también nos devuelve paródicamente a la práctica meditativa de la “composición de lugar” de los *Ejercicios espirituales*, de San Ignacio de Loyola. Esto es, a la doble creación

¹⁵ Ángel González actuó de puente entre Madrid y Barcelona. Para el estudio de los pleitos poéticos entre ambas ciudades, como dos puntos de vista sobre la poesía del momento y como centros de decisiones editoriales durante el medio siglo, véase mi trabajo: «Sobre un canon poético en la década de los 50: la colección Adonais y la escuela de Barcelona». (2003)

de lugares e imágenes vivas que posibiliten el repaso ordenado de los actos del pasado y su examen de conciencia. El proceso de la memoria afectiva ignaciana pretende sacar a flote lo que permanece errante en el oscuro pasado de la conciencia. Aunque lo realmente significativo es que la enumeración de la estrofa está muy lejos de cualquier conciencia de culpa y muy cerca de la autocomplacencia, por ello he resaltado con cursiva el “*me alegro de*” y el “*me conmueve*”.

En esta caza de instantes vividos contra el tedio, encontramos escenas que entran en diálogo con otros poemas de *Moralidades*, como “Días de Pagsanjan” y “Peeping Tom”, o a una experiencia en via del Babuino narrada en su diario de 1956. Es decir, se funden los ecos de otros poemas con los recuerdos de sus amantes. Gil de Biedma rememora un portal romano, con la misma actitud con la que cita a T. S. Eliot, a Luis Cernuda o se cita a sí mismo y «toma ante el recuerdo de su vida esa postura de intérprete, de lector, que [...] utiliza para escribir» (García Montero, 1988: 118). Dentro de esta estrofa enumerativa, es preciso detenerse en la cita procedente de *L’après midi d’un faune*, porque es un buen ejemplo de cómo los préstamos literarios propician la voz de una especie de *Big Brother*, moralista e ideólogo. Cuando la evocación de infidelidades pretéritas alcanza su clímax emocional: «la historia en cuerpo y alma, como una imagen rota», le sucede bruscamente la actitud racional, reflexiva e irónica de la autoridad del poeta puro por antonomasia, Stéphane Mallarmé: «*de la langueur goûtée à cel mal d’être deux*», que podríamos traducir como «la languidez probada por este inconveniente de ser dos [cuerpo y alma]». Aunque ya Gil de Biedma ensayó su propia y libre traducción en otro verso memorable de *Moralidades*: «La realidad –no demasiado hermosa– / con sus inconvenientes de ser dos» (Gil de Biedma, 1982: 108), perteneciente a “Canción de aniversario” y compuesto con anterioridad a “Pandémica y celeste”.

Por lo tanto, de las relaciones dialogísticas de la poesía de Gil de Biedma con otros textos inferimos, en primer lugar, cómo escribir un poema es una actividad condicionada por el hecho de haber leído. Gil de Biedma es un lector de poesía mientras escribe (García Montero, 1988). Por ello, a la pregunta de por qué dejó de escribir, nuestro poeta responde desde la contraportada de *Las personas del verbo*: «Preguntarme por qué no escribo inevitablemente desemboca en otra inquisición mucho más azorante: ¿por qué escribí? Al fin y al cabo, lo normal es leer».

En segundo lugar, el diálogo con otros autores le sirve a nuestro poeta para autorizar la experiencia amorosa del hablante, ya sea otorgando una dimensión literaria a la narración de sus infidelidades, ya sea prestando una cierta “sordina romántica” a su emocionada defensa de la fidelidad, como leeremos en “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”. Los préstamos literarios provocan en la mayoría de los casos un cambio de tono, deshacen la imprevista confesión que se iba gestando, cumplen una función de disfraz (aunque en el caso del título del poema que nos

ocupa la máscara revela la piel del actor), de distanciamiento racional y a veces irónico.

Finalmente, y en tercer lugar, de las relaciones dialogísticas de la obra de Gil de Biedma con otros textos, se desprende que la clave de la poesía de la experiencia no reside en el material enunciado, proceda de la vida o del préstamo, sino en la forma de hacerlo funcionar, enunciar y provocar un efecto. Y el efecto final que provoca la poesía de Jaime Gil de Biedma es la especial facultad de simular experiencia a través de conflictos entre emoción y conciencia, ensueño e ironía, simpatía y juicio, préstamos literarios y léxico familiar, ritmo métrico y sintáctico. Y este vaivén de fuerzas contrarias cuestiona, en último extremo, el valor que hay que atribuir a la propia experiencia. La voz de Gil de Biedma en el discurso poético de la posguerra española, no es la voz de quien ha visto la verdad, sino la de quien duda sobre el valor que hay que atribuir a su propia experiencia: «La poesía –comenta Jaime Gil, citando a Stephen Spender– no enuncia verdades: enuncia las condiciones dentro de las cuales es verdadero algo sentido por nosotros» (Gil de Biedma, 1980: 54). Estamos ante uno de los requerimientos fundamentales que Robert Langbaum¹⁶ propone para la llamada “poesía de la experiencia”: que la validez de un poema no descansa en las afirmaciones aisladas y parciales de lo que en él se dice, sino en saber extraer el sentido último de lo que en su totalidad está ocurriendo. Y el sentido último que provoca la poesía de Gil de Biedma es la especial facultad de entenderse a sí mismo, a través las ambivalencias de su identidad, escindida fundamentalmente entre el esteta y el canalla o entre su pertenencia a una clase social y sus placeres privados, pero con igual derecho al usufructo de la primera persona del singular: yo.

Se sitúa con esta retórica en una tradición muy concreta, aquella que iniciaron los románticos ingleses a través del desarrollo de una técnica: el monólogo dramático, y de un sentido de la composición: la superación de la dualidad entre el lenguaje coloquial y el lenguaje poético. Tradición que llega a la poesía española de 1960, fundamentalmente a través de la obra en el exilio de Luis Cernuda¹⁷. Se aparta

¹⁶ *The poetry of experience* (1.^a ed. 1957), de R. Langbaum es una de las fuentes teóricas del pensamiento poético de Jaime Gil de Biedma (como se desprende de su colección de ensayos *El pie de la letra*), junto a *Tradition and the individual talent* (1920) y *The Three Voices of Poetry* (1953), de T. S. Eliot, *Seven types of ambiguity* (1966), de William Empson y «The Philosophy of Composition» (1846), de Edgar Allan Poe.

¹⁷ Imprescindible para el relato del encuentro de los poetas del medio siglo con Luis Cernuda fue el número homenaje que la revista valenciana, *La caña gris* (otoño de 1962), le dedicó un año antes de su muerte, donde colaboraron Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente y Francisco Brines. Los tres coincidieron en señalar su parentesco con el poeta de *La realidad y el deseo* y la nueva inflexión que su obra de madurez, la escrita a partir del exilio, trajo a la tradición poética española. Pero este parentesco no significó que la recepción de Cernuda fuera homogénea, cada uno recavó en vías distintas: Gil de Biedma y Brines, en su interés por convertir la propia experiencia en materia del poema; Brines y Valente, en los aspectos elegíacos y metafísicos, respectivamente, de su inflexión meditativa; y Gil de Biedma, en el pretendido equilibrio entre poesía y lenguaje hablado. En Luis Cernuda estos tres poetas encontraron sus puntos de partida pero también de dispersión.

Jaime Gil de Robert Browning en su manera de concebir y realizar el monólogo dramático, ya que sus poemas distan de las impersonaciones tras las que el poeta victoriano desaparece completamente. Tampoco es el suyo un monólogo dramático cuya experiencia emotiva se objective a través de un personaje histórico o legendario, como en el caso de Luis Cernuda. La siguiente declaración de “Como en sí mismo, al fin”, ensayo dedicado al poeta de *La realidad y el deseo*, nos acerca a su particular concepción de dicha técnica —y es que hablar a los demás de los demás se le convierte a Gil de Biedma en otro modo eficaz de hablarse a sí mismo de sí mismo:

Lo fundamental en el monólogo dramático, en cuanto 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. Por el contrario, resulta perfectamente concebible un monólogo dramático cuyo protagonista sea el mismo autor. La voz que habla en un poema, aunque sea la del poeta, no es nunca una voz real, es sólo una voz posible, no siempre imaginaria, pero siempre imaginada¹⁸. La persona poética es precisamente eso, impersonación, personaje. (Gil de Biedma, 1980: 341)

Su monólogo dramático se articula pues a través de las voces y personas del verbo, tanto en el estricto sentido gramatical: *yo*, *tú* y *nosotros*, como en el de las máscaras que han ido e irán apareciendo a lo largo de toda su poesía. Si nos centramos en “Pandémica y celeste”, Jaime Gil de Biedma mantiene a lo largo del poema dos voces: la de quien conversa con su lector pidiéndole complicidad y relatándole al mismo tiempo los poemas que ha leído sobre experiencia amorosa, aunque también hable de sí mismo dirigiéndose a sí mismo, pero siempre con la máscara y el disfraz puestos.

Me interesa detenerme en esta segunda voz, la del poeta hablándose a sí mismo, porque tras ella también se desliza una conversación subrepticia con un amante concreto a quien trata de justificar sus infidelidades y, sobre todo, porque trasluce la disputa y el pretendido entendimiento final entre los personajes que habitan su propio yo: entre la pasión de una noche de dormida y la pasión que da el conocimiento. Y ésta es la clave consustancial del monólogo dramático en Jaime Gil: una situación dramática que pone en escena la conversación interior mantenida por las *personas* que habitan en el seno dividido de su propia identidad. Estas *personas*, adoptando la jerga de Auden pero autoproyectándose a través de Cernuda, quedan enmarcadas en un teatro de operaciones: las controversias y tentativas de llegar a un acuerdo entre

¹⁸ Destaco esta llamada de atención sobre la noción de imaginación poética, que hunde sus raíces en la *Biographia Literaria*, de Samuel Taylor Coleridge, y que en España registró en los vocabularios estéticos un aprecio tardío siendo sustituida frecuentemente por nociones como ensueño o fantasía. La imaginación romántica —con su poder de síntesis entre lo familiar y lo extraño, entre lo individual y lo representativo, entre la experiencia y la imagen— supone constatar la distancia crítica entre vida y texto, porque «la literatura deforma aunque sea pura enumeración de hechos» (Gil de Biedma, 1980: 240), como el propio Gil de Biedma nos recuerda en una conversación con Carlos Barral sobre tradición poética.

el hijo de dios y el hijo de vecino. Su monólogo es en realidad un diálogo dramático consigo mismo, cuyo escenario es la propia intimidad, cuya acción se centra en la dura convivencia con la figura de su doble y cuyo desenlace tiende a la aceptación mutua.

Pensaba yo que la fundamental experiencia del vivir está en la ambivalencia de la identidad, en esa doble conciencia que hace que me reconozca –simultánea o alternativamente– uno, unigénito, hijo de dios, y uno entre tantos, un hijo de vecino. El juego de esas contrapuestas dimensiones de la identidad, que sólo en momentos excepcionales logran reposar una en otra, que incesantemente se espían y se tienden mutuas trampas, cuando no se hayan en guerra abierta, configura decisivamente nuestra relación con nosotros mismos y nuestras relaciones con los demás. Era ésa la experiencia, creía yo, que debe servir como supuesto básico a todo poema contemporáneo. (Gil de Biedma, 1980: 333)

Se aparta nuevamente Gil de Biedma de Luis Cernuda, ya que éste asume su filiación vecinal como una sombra, pero sin reconocerse en ella; sólo se reconoce en la voz del poeta, en la voz del hijo de dios y en una concepción sacralizada de la poesía. En cambio, aquél se contempla en ambas, aunque también admita que como homosexual y como poeta «todos tardemos en aprender a reconocernos en nuestra filiación vecinal» (Gil de Biedma, 1980: 334). Esta doble filiación nos concede un punto de vista privilegiado para recorrer narrativamente, y a través de una serie de imágenes extraídas a modo de collage de *Las personas del verbo*, la totalidad de su obra poética: sea desde su costumbre de calor o hijo de vecino, sea desde su imposible propensión al mito o hijo de dios. Si recorremos su poesía a través de su filiación vecinal, lo veremos regresando de ciertos bares, en las noches incurables y la calentura, en una habitación para dos, fuera de la ciudad, con parejas dudosas. Lo veremos como hijo de unos padres propicios, como burguesito en rebeldía, o al borde de la señal de cruce, mientras lee entre líneas el periódico, así como en aquel viaje, camino de la cama, en un vagón del Metro Étoile-Nation. Y también lo veremos en esas horas miserables en que sólo le tienden compañía las manchas de su traje. Pero ¿quién es nuestro personaje como hijo de dios? El que se arrepiente de todo aquello, el que promete ya no hacerlo, aquel que ahonda sueños en la memoria y nos recuerda de la mano de Auden que hay siempre una clave privada, un secreto perverso, el poeta del amor celeste y la sordina romántica, el que tiende a confundir belleza con significación, el complacido y literario noble arruinado que, como en la novela de quien fue un joven rico y díscolo, implora la fuerza de poder vivir sin belleza, sin fuerza y sin deseo. La relación de Gil de Biedma consigo mismo está marcada por la fractura pero sin conciencia de culpa y con una firme voluntad de llegar a un acuerdo. El doctor Jeckill terminará perdonando y entendiendo a Mr. Hyde.

Establecida la afinidad con su persona en el plano del enunciado a través del monólogo dramático, emerge el vínculo de la identidad en el plano de la enunciación

a través del nombre propio en su último libro: *Poemas póstumos*. Su personaje se ha convertido en su propia persona, es una réplica de su identidad exhibida ya con nombre propio. *Las personas del verbo* terminan con un nombre propio que coincide con el del autor (véanse en este sentido “Contra Jaime Gil de Biedma” y “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”) revelando la existencia de un pacto autobiográfico:

Yo me salvé escribiendo
 después de la muerte de Jaime Gil de Biedma.

De los dos, eras tú quien mejor escribía.
 Ahora sé hasta qué punto tuyos eran
 el deseo de ensueño y la ironía,
 la sordina romántica que late en los poemas
 míos que yo prefiero, por ejemplo en *Pandémica...*
 A veces me pregunto
 como será sin ti mi poesía. (Gil de Biedma, 1982: 157)

La muerte del tú, del personaje Calibán, supone la negación de la disyunción en el sujeto y por lo tanto –en términos demanianos– la negación de la ironía: «La postura del sujeto instalado en el *ahora*, es la de un yo que no es vulnerable a la ironía, y de cuya visión ya no se puede dudar», sólo resta «la esterilidad rocosa de la condición humana» (Man, 1991: 249): «Aunque acaso fui yo quien te enseñó. / Quien te enseñó a vengarte de mis sueños, / por cobardía, corrompiéndolos» (Gil de Biedma, 1982: 157). El silencio del poeta equivale a la muerte de uno los sujetos de su escritura: Calibán, el *homo eroticus*, el embarazoso huésped del poema “Contra Jaime Gil de Biedma”. Muerto Calibán, sólo queda la mirada totalizadora del biógrafo (cf. Dalmau, 2004), o la mirada autocomplaciente de Narciso. Y Narciso «no escribe, no escribe porque ha encontrado su imagen, se reconoce en ella» (Blasco, 1996: 15):

Mi poesía fue el resultado de la invención de una identidad, y una vez esa identidad está asumida no hay nada que te excite menos tu imaginación que lo que tú eres. [...] Y, por lo tanto, no necesito escribir poemas [...]. La edad madura, la media edad, es una edad tonta, en la que uno lo único que puede hacer es ser banquero, o *capo maffiosi*, o presidente de consejo [...]. No puedo hablar de mí mismo ahora, [...] porque tengo una identidad ya sumida que no precisa imaginación, ni considero que el ser un hombre de edad madura sea un tema poético. (Batlló, 1982: 63)

Si «envejecer, morir, eran tan sólo / las dimensiones del teatro» –según leemos en “No volveré a ser joven” (Gil de Biedma, 1982: 152)– desde ese *ahora* que traza *Poemas póstumos* es el único argumento posible de la obra. Parece como si Gil de Biedma tuviera dificultades para inventarse una *persona* poética acorde con su nuevo estado de conciencia y no quisiera asomarse, al modo de Dorian Gray, a la decrepitud que le proyecta el retrato de un viejo verde. «Muerto Calibán, Narciso rompe el espejo y guarda silencio» (Blasco, 1996: 37); no quiere insistir en la vergonzante

variación de lo perdido, pone un coherente punto final a la biografía imaginada de Jaime Gil en todas las personas del verbo y en todas las etapas del hombre que fue su autor. (Etapas conscientemente señaladas, como si se tratase de una narración por capítulos, en los paratextos de sus tres libros: William Wordsworth para la crisis de juventud de *Compañeros de viaje*, François Villon para la entrada en la madurez de *Moralidades*, y el *Don Juan* de Lord Byron para las inevitables artes de ser maduros de *Poemas póstumos*). La identificación final de Jaime Gil de Biedma con su personaje estalla en la asunción de que «todo fue una equivocación, yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema». (Gil de Biedma, 1979: 47)

Referencias bibliográficas

- ARGULLOL, R. (1994), *Sabiduría de la ilusión*, Madrid: Taurus.
 AZÚA, F. de (1991), *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, 2.ª ed., Pamplona: Pamiela.
 AUDEN, W. H. (1974), *La mano del teñidor*, trad. de M. Manent, Barcelona: Barral Editores.
 BAJTIN, M. (1989), *Teoría y estética de la novela*, trad. de H. S. Kriúkova y V. Cazcarra, Madrid: Taurus.
 BARRAL, C. (1982), *Los años sin excusa. Memorias II*, Madrid: Alianza Tres.
 BATLLÓ, J. (1982), «Jaime Gil de Biedma: el juego de hacer versos. [Entrevista con J. Gil de Biedma]», en *Camp de l'arpa*, 100, pp. 56-64.
 BAUDELAIRE, Ch. (1993), *Las flores del mal*, ed. bilingüe de A. Verjat y L. Martínez de Merlo, Madrid: Cátedra.
 BENAJAMIN, W. (1980), *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, trad. de J. Aguirre, 2.ª ed., Madrid: Taurus.
 BLASCO, J. (1996), «Cuando Narciso rompe el espejo: *Diario del artista seriamente enfermo*», en Túa Blesa (ed.), *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*. Vol. I: En el nombre de Jaime Gil de Biedma, Zaragoza: Departamento de Educación y Cultura, pp. 15-37.
 BOBES NAVES, M.ª del C. (1996), en Túa Blesa (ed.), «Lección de clausura: Las personas del verso de J. Gil de Biedma», en Túa Blesa (ed.), *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*. Vol. I: En el nombre de Jaime Gil de Biedma, Zaragoza: Departamento de Educación y Cultura, pp. 39-56.
 CAÑAS, D. (1989), Jaime Gil de Biedma. *Volver*. Madrid: Cátedra.
 CATULO, (1990), *Poesía*, introducción, traducción y notas de J. Petit, revisado por P. Quetglas, Barcelona: Planeta.
 CERNUDA, L. (1993), «Amando en el tiempo», en *Poesía completa*, ed. de D. Harris y L. Maristany, Madrid: Siruela, 370.
 COLERIDGE, S. T. (1983), *Biographia Literaria or Biographical Sketches of my literary life and opinions*, London: Routledge & Kegan Paul.
 DALMAU, M. (2004), *Jaime Gil de Biedma. Retrato de un poeta*, Barcelona: Circe.
 DONNE, J. (1978), «The extasie», en *Poesía erótica*, ed. bilingüe de L. C. Benito Cardenal, Barcelona: Barral Editores, pp. 218-223.
 ELIOT, T. S. (1971), «The love song of J. Alfred Prufrock», en *The Complete Poems and Plays 1909-1950*, New York: Harcourt, Brace & World, pp. 3-7.
 GARCÍA MONTERO, L. (1988), «El juego de leer versos», en *Litoral*, 163-165, pp. 113-124.
 GIL DE BIEDMA, J. (1974), *Diario del artista seriamente enfermo*, Barcelona: Lumen.
 ____ (1979), «Acerca de por qué no escribo», *Argumentos*, 21, pp. 46-47.
 ____ (1980), *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*. Barcelona: Crítica.
 ____ (1982), *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix Barral.
 ____ (1991), *Retrato del artista en 1956*. Barcelona: Lumen.
 ____ (1993), *Longing. Selected poems*, trad. de James Nolan, San Francisco: City Lights.
 LANGBAUM, R. (1996), *La poesía de la experiencia*, trad. de Julián Jiménez Heffernan, Granada: Comares.
 LEÓN, Fray Luis de (2001), «Vida retirada», en *Poesías completas propias, imitaciones y traducciones*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid: Castalia, pp. 83-89.
 LOYOLA, San Ignacio de (1999), *Ejercicios espirituales*, Cantabria: Sal Terrae.

- MALLARMÉ, S. (1980), «L'après-midi d'un faune», en *Obra poética I*, ed. biblingüe de Ricardo Silva-Santisteban, Madrid: Hiperión, pp. 94-101.
- MAN, P. de (1991), «Retórica de la temporalidad», en *Visión y ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Traducción de H. Rodríguez Vecchini y J. Lezra. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, pp. 207-253.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M. (1986), «Introducción», en Platón. *Banquete. Diálogos III*. Madrid: Gredos, pp. 145-184.
- PLATÓN (1986), *Banquete. Diálogos III*, traducción, introducción y notas de M. Martínez Hernández, Madrid: Gredos.
- RIERA, C. y MUNÁRRIZ, M. (1990), «Escribir fue un engaño. Palabras póstumas del poeta seriamente enfermo», en *El País. Libros*, 222, pp. 1-2.
- ROVIRA, P. (1986), *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Barcelona: Edicions del Mall.
- SMITH, P.J. (1992), *Laws of Desire. Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film 1960-1990*, Oxford: Clarendon Press.
- TERUEL, J. (1995), «Retórica de la experiencia en *Las personas del verbo* de Jaime Gil de Biedma», en *Revista Hispánica Moderna*, XLVIII, pp. 171-180.
- ____ (2003), «Sobre un canon poético en la década de los 50: la colección Adonais y la escuela de Barcelona», en VV. AA., *60 años de Adonais: una colección de poesía en España (1943-2003)*, Madrid: Devenir, pp. 57-87.