

---

CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas.  
Año 25 – Nro. 31 – Mar del Plata, ARGENTINA, 2016; 35-50

---

## La importancia de llamarse Jaime: identidad privada y memoria colectiva en la poesía de Gil de Biedma<sup>1</sup>

---

Luis Bagué Quílez\*

Universidad de Murcia

### Resumen

En este artículo se analiza la vinculación entre los desdoblamientos subjetivos de Jaime Gil de Biedma y la construcción de un discurso poético que participa de la voluntad confesional y del testimonio histórico. La creación de una autobiografía ficcionalizada le permite al autor convertir su experiencia cotidiana en una memoria pública de la posguerra, a la vez crítica y compasiva. Asimismo, los juegos con la identidad generan un personaje escindido en el que tienen cabida diversas proyecciones especulares: un yo sublevado contra la clase social a la que pertenece, un yo disuelto en la colectividad gremial, un yo en conflicto consigo mismo, un yo póstumo, un yo moral e incluso un yo dramático, que evidencia la impostura de toda representación literaria. La vigencia de estos desdoblamientos queda patente al rastrear la impronta del escritor en la lírica española contemporánea. Para los poetas surgidos en la España democrática, Gil de Biedma es tanto una figura tutelar como un modelo estético que invita a actualizar su legado, a ironizar sobre sus temas recurrentes y a renovar sus dispositivos retóricos.

**Palabras clave:** Jaime Gil de Biedma, identidad poética, desdoblamiento subjetivo, memoria colectiva.

### The importance of being Jaime:

#### Private identity and collective memory in Gil de Biedma's poetry

---

<sup>1</sup> Este trabajo se incluye dentro del Programa Ramón y Cajal (RYC-2014-15646), del Ministerio de Economía y Competitividad, y se enmarca en el Proyecto de Investigación “Canon y compromiso en las antologías poéticas españolas del siglo XX” (FFI2014-55864-P).

### **Abstract**

This article focuses on the links between Jaime Gil de Biedma's subjective frames and their reflections in a poetic discourse which combines both confessional and historical components. The process of writing a fictionalized autobiography leads the author to turn his everyday experience into the public memory of the Spanish postwar period both from a critic and compassionate perspective. Furthermore, his playing with identity generates a split subject in which different projections may be accommodated: a self rejecting the class to which it belongs, a self dissolved in the social community, a self in conflict with itself, a posthumous self, and a moral and even dramatic one showing the imposture of all literary representations. The validity of these projections is observed in Spanish contemporary poetry. For those authors emerged in democratic Spain, Gil de Biedma represents a tutelary figure and becomes an aesthetic model which invites to update his legacy, to satirize his recurrent themes and to renew his rhetorical devices.

**Keywords:** Jaime Gil de Biedma, poetic identity, split subject, collective memory.

### **Yo en el tiempo**

En una entrevista concedida a Federico Campbell, Jaime Gil de Biedma afirmaba: "En mi poesía no hay más que dos temas: el paso del tiempo y yo" (1971: 249).<sup>2</sup> Años después, en una conversación con Juan Marsé, Carlos Barral y Beatriz de Moura, el autor introduciría un matiz que vendría a impugnar la declaración anterior, a modo de polémica fe de erratas: "Para mí, la literatura, y sobre todo la poesía, es una forma de inventar una identidad" (1980: 246). Para acabar de complicar las cosas, su amigo Juan Ferraté no dudaría en sostener que "el único tema de la poesía de Jaime Gil de Biedma [...] es su propio personaje espectral" (220). ¿Quién habla, entonces, en los versos de Jaime Gil de Biedma? ¿Un sujeto llamado Jaime o un álgter ego espectral? A pesar de su inmediatez coloquial y de su tono de confianza, en la obra del escritor se advierte un doble distanciamiento. Por un lado, hay una distancia con los lectores que cabría vincular con esa expresión de vergüenza torera que algunos críticos han denominado "reserva sentimental" (Prieto de Paula 1996: 103-117). Por otro lado, existe una deliberada voluntad de alejarse de sí mismo mediante la confección de un personaje que, sin embargo, se ciñe como un guante a sus propias hechuras y constantes vitales. Estamos ante una suerte de ficción autobiográfica, una *autoficción* (Alberca) o una *autografía* (Scarano 2014:

---

<sup>2</sup> En su reciente poemario *Serie*, Vicente Luis Mora parafrasea en términos similares la ecuación machadiana que concebía la poesía como "palabra en el tiempo": "Yo en el / tiempo" (130).

62-65) que cristaliza en un yo verbal conflictivo. La diseminación de claves autobiográficas termina por ofrecer una imagen atomizada de las conexiones entre autor y protagonista. En efecto, es muy posible que lo que nos cuenta Gil de Biedma en sus textos esté basado en sus vivencias personales (Maqueda Cuenca: 400). No obstante, poco importa que las experiencias que la voz lírica relata o evoca le hayan sucedido realmente. Lo decisivo es el filtro enunciativo a través del que nos llegan esas experiencias, y en ese sentido no cabe admitir la presunción de inocencia.<sup>3</sup> Gil de Biedma recupera el concepto ilustrado de “representación” para desenmascarar la falacia de la sinceridad y poner al descubierto las raíces ideológicas de toda producción literaria (Díaz de Castro: 22-23). La escisión de la identidad y la construcción de una memoria colectiva contribuyen al logro mayor del escritor: su endiablada y envidiable capacidad para fundir emoción y conciencia, melancolía y cinismo, mirada escéptica y “dolorido sentir”.

Jaime Gil de Biedma abandera el primer intento de normalización poética en la España de la posguerra (García 2012: 348-352), más allá de los esforzados estilemas del realismo social (Lanz: 48-52). La onda expansiva de esa normalización alcanza de lleno a la poesía de los años ochenta y noventa. Como señala Soria Olmedo (125), Gil de Biedma es el “poeta fuerte” en la configuración del canon generacional de la época, al igual que Antonio Machado lo había sido para el cincuenta. Al margen de la imitación de sus recursos, el legado del autor se propaga, en círculos concéntricos, desde el núcleo granadino de la otra sentimentalidad (Luis García Montero, Álvaro Salvador, Javier Egea) hacia el resto del panorama nacional. De Gil de Biedma se aprovecha todo: la pudorosa recuperación de las emociones; la asociación del “juego de hacer versos” con un hermoso simulacro o con un “vicio solitario”; la supresión de los límites entre lo público y lo privado; y la fractura de las subjetividades de bulto redondo que habían predominado en la lírica social (Scarano 2004: 98-104). Gil de Biedma encarna ni más ni menos que “la historia literaria de la posguerra” (García Montero 1993: 121), gracias al tratamiento metafórico que reciben los símbolos de vencedores y vencidos.

### **Conciencia de clase: La mala educación**

La primera identidad que se perfila en la obra de Gil de Biedma responde a una determinada conciencia de clase: la de la alta burguesía catalana. El autor se presenta a menudo como un sujeto histórico o, mejor dicho, como un sujeto históricamente condicionado. Gil de Biedma asume que su biografía es el resultado de unas circunstancias políticas y culturales anómalas: las relativas a un país atrasado e inmovilista, en el que se ha

---

<sup>3</sup> Según Verónica Leuci (187), esta premisa entronca con una de las tesis más reveladoras de lo que Langbaum entendía como poesía de la experiencia: “los hechos narrados pueden ser ficticios o no, pero la *experiencia* que actualizan es auténtica”.

vuelto inviable la evolución democrática que se está produciendo en el resto de Europa. Pese a que manifiesta desde temprano una actitud desdeñosa hacia la clase social a la que pertenece, su horizonte existencial está ligado a ciertos “privilegios de casta”.<sup>4</sup> Esa mala conciencia le lleva a adoptar una perspectiva autocrítica con respecto a sus orígenes familiares. Sin embargo, no asistimos a un auténtico proceso de desclasamiento, pues Gil de Biedma no abandona la moral burguesa ni trata de redimirse mediante una hipotética fraternidad con el proletariado, como harían muchos poetas realistas.<sup>5</sup> Ante esa imposibilidad opta por dos soluciones complementarias: una reevaluación crítica del pasado desde el presente y una profundización en las relaciones entre la práctica poética y la vida cotidiana. De hecho, su principal hallazgo reside en el desvelamiento de las contradicciones sociales a partir de la escenificación de sus propias peripecias urbanas. Ese planteamiento refleja la interdependencia entre la circunstancia individual y la organización pública (Leuci: 185-186). La consecuencia es una crónica personal del desarraigo: una transformación de la memoria íntima en testimonio histórico, sin que por ello los versos dejen de referir anécdotas singulares y de referirse a cartografías sentimentales. Esa nueva “épica subjetiva” no solo recompone a un sujeto hecho añicos, sino que desemboca en un materialismo más atento a los efectos concretos en la experiencia diaria que a la teorización sobre el inconsciente capitalista (Rodríguez 1999: 46). Ya en una entrada de su *Retrato del artista en 1956*, Gil de Biedma reconocía envidiar de la poesía inglesa su habilidad para entablar con el lector una comunicación “a la vez íntima y social” (2015: 247).

Prueba de lo anterior es un texto tan significativo como “Intento formular mi experiencia de la guerra” (*Moralidades*, 1966), que anticipa la estructura retrospectiva que luego emplearía Ángel González en “Ciudad cero”: “Mis ideas de la guerra cambiaron / después, mucho después / de que hubiera empezado la postguerra” (Gil de Biedma 1997: 124). Otra muestra de esta cicatriz interior es “Infancia y confesiones”, del primer libro del autor (*Compañeros de viaje*, 1959), donde un “yo confesional” —aunque no excesivamente fiable— reconstruye sus antecedentes familiares y su genealogía mítica. Aquí se aprecian algunos rasgos típicos del taller de Gil de Biedma (Prieto de Paula 2002: 128), como las retractaciones y acotaciones, las intensificaciones prosaicas, los clichés orales y las citas camufladas. El poema se articula en torno a tres referencias implícitas. En

---

<sup>4</sup> Así ocurre en “Barcelona *ja no és bona*, o mi paso solitario en primavera” (*Moralidades*), un poderoso aldabonazo contra el “capitalismo de empresa familiar” auspiciado por el régimen franquista: “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” (1997: 80).

<sup>5</sup> Véase, el Blas de Otero de “Noticias de todo el mundo”, publicado dos años antes de *Moralidades*: “Da miedo pensarlo, pero apenas me leen / los analfabetos, ni los obreros, ni los / niños. / Pero ya me leerán. Ahora estoy aprendiendo / a escribir, cambié de clase” (1964).

primer lugar, el “Retrato” de Antonio Machado (“Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla”, reformulado ahora como “Mi infancia eran recuerdos de una casa”); en segundo lugar, el eslogan regeneracionista de Joaquín Costa (“escuela y despensa”); y, por último, la desafiante autodefensa de Rafael Alberti en *Cal y canto*: su “Yo nací —¡respetadme!— con el cine” se convierte en “Yo nací (perdonadme) / en la edad de la pérgola y el tenis”, lo que añade un tono de displicente reserva hacia la clase social en la que se inserta el escritor. Asimismo, la evocación de la guerra se troquela sobre un horizonte ambiguo, entre la celebración de una infancia feliz y los ecos (“a lo lejos”) de la tragedia colectiva, que llegan al presente casi desleídos, como fotografías a medio revelar (Romano: 167):

Yo nací (perdonadme) / en la edad de la pérgola y el tenis. // La vida, sin embargo, tenía extraños límites / y lo que es más extraño: una cierta tendencia / retráctil. / Se contaban historias penosas, / inexplicables sucesos / dónde no se sabía, caras tristes, / sótanos fríos como templos. / Algo sordo / perduraba a lo lejos / y era posible, lo decían en casa, / quedarse ciego de un escalofrío. // De mi pequeño reino afortunado / me quedó esta costumbre de calor / y una imposible propensión al mito. (Gil de Biedma 1997: 49-50).

Los autores de los ochenta y noventa reivindican la lucidez de Gil de Biedma a la hora de pronunciarse sobre la realidad española del periodo. Ya el 6 de abril de 1962, en una carta a Juan Ferraté, el poeta aludía con sarcasmo al “milagro español”: “Nuestro porvenir consiste en convertirnos en el menos desarrollado de los países desarrollados” (1994: 62). Y en un demoledor artículo, titulado “Carta de España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)”, diagnosticaba que el desarrollismo económico liquidaría la esperanza de una transformación política de signo revolucionario:

Para los jóvenes, la guerra es la memoria borrosa de un padre, un tío, un hermano mayor, fusilados o muertos en el frente, o quizás un pariente exiliado, a quien ahora se envidia; los años del hambre y la represión, un recuerdo infantil del cual se huye. Hoy, mañana... ¿quién va a entrometerse en una agrupación política clandestina, cuando se puede meter en un tren? ¿Quién se va a tirar al monte, cuando se puede ir a Alemania? (1980: 201).

Este poso ideológico perdura en “La mala crianza”, un poema de Álvaro Salvador incluido en su libro homónimo de 1974. El texto recoge la precaria educación sentimental de la generación del autor; acaso la primera que, en sus palabras, ya no es “un fruto de postguerra”. Salvador se vale del plagio irónico de dos versos de Gil de Biedma para elaborar una crónica de ese desarrollismo gris que había denunciado el artífice de “Infancia y confesiones”: “además de nacer sin pérgola / y con tenis”. En esta ocasión, la

autocrítica se sirve en un cóctel mezclado y agitado donde convergen iconos de la música pop (John Lennon) y de la política (Fidel Castro), emblemas del imperialismo internacional (“crespón con barra y con estrella”) y símbolos del despegue económico nacional (el Seat Seiscientos). Frente a todos estos prodigios superficiales, la composición incide en la mediocridad de un país que se ha preocupado por maquillar su imagen pública, pero en el que perviven los restos de una derrota colectiva, según demuestran sintagmas como “tiempo inútil”, “país cansado”, o esa “España perdida por el miedo” que finge ser “risueña y seductora”:

Nosotros los nacidos en los años cincuenta, / además de partir / el siglo en dos mitades, / además de nacer sin pérgola / y con tenis (perdonadnos a medias) / sencillamente fuimos / mal criados con saña. [...] // Y en este tiempo inútil, / en un país cansado de esperar lo imposible, / cansado de lavarles la cara a nuestras vidas, / después que ya nosotros “cruzamos las aceras / y escapamos de casa” / con Fidel y John Lennon besando nuestros rostros, / no somos, no hemos sido, / un fruto de postguerra. / No vinimos al mundo / cogidos por la mano / de un soldado valiente / que repartió su rancho / entre todos los niños / de la España perdida por el miedo. // Hubimos de venir, más cierto, al mundo / cegados por la sombra / risueña y seductora / de un vistoso crespón con barra y con estrella. / Hubimos de venir / en un seiscientos, / orgulloso y valiente / como el viejo soldado / que en esta hora luce / su bigotito al viento [...] (Díaz de Castro: 91-92).

### Una identidad colectiva: Compañeros de viaje

El término “compañero de viaje”, acuñado por Trotski, aludía a los comunistas dubitativos, para quienes el marxismo era más una disposición afectiva o una inclinación solidaria que la consecuencia de un riguroso análisis crítico. Gil de Biedma se adhería a esta figura en un fragmento de su *Retrato del artista en 1956*: “Ignoro si alguna vez seré un comunista, pero soy decididamente un compañero de viaje y ahora con más vehemencia que nunca. Ignoro si el comunismo será bueno en el poder, pero es bueno que exista” (2015: 130). Con todo, esta noción no solo revela una confluencia política o una filiación ideológica. El autor ya se había referido en “De ahora en adelante” a una amistad cimentada en el compañerismo: “Todavía / hay quien cuenta conmigo. Amigos míos, / o mejor: compañeros” (1997: 59).<sup>6</sup> Y compañeros de viaje literales y literarios fueron los que se enrolaron en la expedición para visitar la tumba de Antonio Machado en Colliure, cuando se cumplían veinte años de su muerte. En Colliure se tomó la foto

---

<sup>6</sup> Las connotaciones políticas del término *compañero* explican la andanada de Miguel d’Ors en “Donde el poeta se despide definitivamente del cotarro” (*Es cielo y es azul*, 1984), que modifica la letra de un famoso tango para evitar cualquier posible asimilación con una ideología que rechaza: “Adiós entonces, fama, adiós obras completas, / adiós escalinatas hacia Carlos Barral, / adiós muchachos, nunca compañeros / de mi vida” (2001: 160).

*finish* del grupo del cincuenta, que contribuiría a fijar su nómina. Así, en un sucinto y casi telegráfico apunte del diario de *Moralidades*, fechado el 24 de febrero de 1959, Gil de Biedma destacaba la oportunidad del viaje conmemorativo y la operación de marketing generacional: “Regresado ayer de Colliure. El homenaje discreto -y hasta emocionante-. El conjunto estuvo muy bien, interesante y divertido. Para nosotros, además, una afirmación de grupo” (2015: 337).

A esos compañeros que rinden pleitesía a una musa comprometida, pero que intentan superar las limitaciones expresivas de la promoción previa, va dedicado el poema inicial de *Moralidades*: “En el nombre de hoy”. Esta pieza funciona como una especie de brindis sanferminero cuya eficacia procede de su deliberada mezcla de registros: el meteorológico (“domingo / de nubes con sol”), el religioso (el subtexto de “En el nombre del Padre”), el radiofónico (“a mis padres, / que no me estarán leyendo”) y el taurino (“a la afición en general”). Los nombres de muchos de los que intervinieron en el homenaje de Colliure aparecen invocados en las estrofas finales:

Finalmente a los amigos, /compañeros de viaje, / y sobre todos ellos / 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, / dedico también un recuerdo, / y a la afición en general (Gil de Biedma 1997: 77-78).

Las complicidades intertextuales se subordinan aquí al reconocimiento de la amistad y a la irreverente justificación del tipo de escritura que cultivan todos ellos (Prieto de Paula 2002: 231; Romano: 170-171). Ese gesto desafiante implica el repudio de una poesía social que por entonces se había recluso en los cuarteles de invierno o había corrido a guarecerse de las pedradas que empezaban a lloverle. La actitud escéptica de Gil de Biedma no supone, en rigor, una novedad. En todo caso, su crudeza expositiva radica en poner de manifiesto la coartada moral de un socialrealismo cada vez más alejado de la utilidad colectiva y de la misión emancipatoria que se había autoimpuesto.

Las afinidades electivas protagonizan “Intento formular mi experiencia de la poesía civil” (*Los paisajes domésticos*, 1992), de Jon Juaristi, que toma prestado su título de “Intento formular mi experiencia de la guerra”. A partir de un peculiar resorte estrófico, que no desdeña la ocasional rima ripiosa, Juaristi ironiza sobre el patetismo gesticulante, el desgarramiento existencial, el prosaísmo y la pretensión de una recepción mayoritaria; en suma, sobre los factores que frustraron el alcance de la poesía social. La composición de Juaristi funciona a un tiempo como una sátira del realismo más alicorto de la inmediata posguerra, como una rectificación autobiográfica

y como un homenaje a Gil de Biedma, cuya antología *Colección particular* es el detonante de la reflexión. Según indica García Montero (2003: 51), “Jaime Gil de Biedma significa para Jon Juaristi el poeta que intenta conocerse a sí mismo, indagando en su propia educación sentimental de ‘burguesito en rebeldía’”. Finalmente, la deuda con “En el nombre de hoy” se salda gracias a la alineación de una selección nacional donde no faltan nombres ni sobran apellidos:

Según algún amigo sevillano, / cerró hace un siglo aquella librería / de Sierpes, donde un día / compré su *Colección particular*. // Mediaba un largo y tórrido verano, / pero yo celebré la Epifanía. / Dieciocho años tenía / y empezaba a sufrir el malestar // de la vida incurable, a la que en vano / descubrir un sentido perseguía. / Ya sabéis, la acedía / de quien se cree fuera de lugar, // o demasiado tarde, o muy temprano, / o solo, o con la inmensa mayoría [...]. // De aquel deslumbramiento soberano / gracias al cual barrí la porquería / que entonces escribía, / os quiero la memoria dedicar. // Abelardo, Felipe, Abel (mi hermano), / Antonio, Carlos, Pere, Luis García / Montero y compañía, / Luis Alberto, Juanito Lamillar, // Fernando Ortiz, Francisco Bejarano, / Álex Susanna y Álvaro García, / Jesús, José María, / Paco Castaño y paro de contar [...] (Juaristi 2000: 144-147).

Por otra parte, los tercetos alejandrinos de “Espejo, dime” (*Además*, 1994) le permiten a García Montero conjugar sus convicciones privadas con la defensa de una “ética del oficio” y con la reconstrucción de un paisaje familiar. En lugar de los poetas sociales que mencionaba Gil de Biedma, García Montero pasa revista a un amplio inventario intergeneracional en el que tienen cabida autores del 27 -como Rafael (Alberti)-, del cincuenta -como Ángel (González), Paco (Brines) o José Agustín (Goytisolo)- y contemporáneos -como Álvaro (Salvador), Jon (Juaristi), Justo (Navarro), Abelardo (Linares), Felipe (Benítez Reyes), Aurora (Luque), Benjamín (Prado), Álex (Susanna), Pere (Rovira) o Ramiro (Fonte)-:

Déjame que responda, lector, a tus preguntas, / mirándote a los ojos, con amistad fingida, / porque esto es la poesía: dos soledades juntas // y una experiencia noble de contarnos la vida. / Año cincuenta y ocho. Vine al mundo en Granada. / Mi carácter se hizo bajo una luz hendida // de calle estrecha, plaza, iglesia y campanada. / Pero ya la posguerra y el sueño provinciano / sufrían en los barrios la primera cornada // y crecí en la partida del constructor urbano, / barajadores, juego, apuestas y descarte, / ediles consentidos, juramentos en vano [...]. // Y, claro está, poetas que vinieron conmigo [...]. // Rafael, Ángel, Pepe, Álvaro, Paco, Jon, / Antonio, Luis Antonio, Justo, Javier, Aurora, // Abelardo y Felipe, Jesús, José Ramón, / Carlos y José Carlos, Jaime y José Agustín, / Fernando, Claudio, Fanny, Manolo, Sarrión, // Álex, Ramiro, Pere, Dionisio y Benjamín, / a vosotros que fuisteis conmigo partidarios / de la felicidad, en las noches sin fin [...] (García Montero 2006: 611-614).



### Agentes dobles: Yoes en conflicto

En los textos de Gil de Biedma se advierte con frecuencia un desdoblamiento especular, a partir de una identidad apócrifa que orienta la lectura a la vez como relato ficticio y como testimonio fidedigno. De hecho, el autor introduce en su discurso la figura de un doble, un álter ego o un interlocutor ficcional con el que parece batirse ante el espejo (Rovira: 123; Aullón de Haro: 61-67; Romano: 207).<sup>7</sup> En este juego de yoes polarizados resuenan los ecos de la interrogación que Machado puso en boca de Mairena, o a la inversa: “¿pensáis —añadía Mairena— que un hombre no puede llevar dentro de sí más de un poeta? Lo difícil sería lo contrario, que no llevase más que uno”.<sup>8</sup>

En *Poemas póstumos* [1968], Gil de Biedma despliega un narcisismo en negativo -“como si Narciso se disfrazara de sí mismo para poseerse” (2015: 137)- que culmina en “Contra Jaime Gil de Biedma”. Esta composición propone la autopsia de un yo geminado en Jekyll y Hyde: un sujeto moralista y crítico frente a un sujeto sanguíneo y hedonista. Lo peculiar es que ambos responden a la designación de Jaime Gil de Biedma, de tal modo que el nombre propio se convierte en otra de las “personas del verbo” (Cabanilles: 150). A lo largo del poema, un “yo racional y reformado” vive una difícil historia de amor-odio con un “tú canalla y ocioso”, de estirpe manuelmachadiana. Más allá de la pelea entre los dos Jaimes, se escucha el *tic tac* del reloj biológico. Al fin y al cabo, lo que separa a las dos identidades en pugna es la asunción de la madurez, por un lado, y una impostada ligereza juvenil, por otro (Prieto de Paula 2002: 239):

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. Y si te increpo, / te ríes, me recuerdas el pasado / y dices que envejeczo (Gil de Biedma 1997: 145).<sup>9</sup>

Por último, el epifonema final aspira a elevar la experiencia individual en experiencia universal; para ello, el poeta habilita una “tercera voz” que dicta sentencia sobre el conflicto desarrollado (Romano: 224):

---

<sup>7</sup> Esta “escritura esquizofrénica” constituye una variedad del pacto autobiográfico (Lejeune), relacionada con una identidad evanescente.

<sup>8</sup> Algo similar se esgrime en *El pie de la letra*: “el dogma trinitario del catolicismo es perfectamente válido. Tres personas y un solo Dios. Ahora bien, lo que a mí me ocurre con ese dogma es que no conozco a nadie normal que sea tan pocas personas. ¡Yo soy muchas más!” (Gil de Biedma 1980: 246).

<sup>9</sup> Conviene pasarle de nuevo el micrófono al escritor: “A uno le gustaría tener 65 años por la mañana, 35 por la tarde y 20 por la noche” (Campbell: 249).

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 1997: 146).

Luis García Montero vuelve sobre las huellas del poema anterior en “Cuarentena” [*La intimidad de la serpiente*, 2003], otro duelo verbal entre un yo cuarentón y un tú veinteañero. La fractura subjetiva se troquela de nuevo sobre un eje temporal, si bien la cronología psíquica de “Contra Jaime Gil de Biedma” se traduce ahora en una distancia real: mientras que el “yo-hablante” habita en el presente, el “tú-interlocutor” está instalado en el pasado. Además, a diferencia de lo que sucedía en Gil de Biedma, no es el yo quien dirige sus reproches al tú. Al contrario, el tú regresa del pasado para sacarle los colores y pedirle cuentas al yo actual (Rodríguez Rosique 2012: 101). Asimismo, la visceralidad coloquial de “Contra Jaime...” se reemplaza por un lirismo sereno e introspectivo:

Con qué ferocidad y a qué hora importuna / salen tus veinte años de la fotografía / para exigirme cuentas [...]. // No escandalices más, / hablemos si tú quieres, / elige tú las armas y el paisaje / de la conversación, / y espera a que se vayan / los invitados a la cena fría / de mis cuarenta años [...]. // Aceptaré las quejas, si tú me reconoces / la legitimidad de la impostura. // Ahora que necesito / meditar lo que creo / en busca de un destino soportable, / me acerco a ti, / porque sabías meditar tus dudas. / Cuando tengas la edad que se avecina, / admitirás el tiempo de los encajadores, / la piel gastada y resistente, / el tono bajo de la voz / y el corazón cansado de elegir / sombras de pie o luz arrodillada. // Después de lo que he visto y lo que tú verás, / no es un mal resultado, te lo juro. / Baja conmigo al día, / ven hasta los paisajes verdaderos / en los que discutimos, / y me agradecerás / la difícil tarea de tu supervivencia (García Montero 2006: 449-451).

### Otredades: Sujetos póstumos

El otro gran deslinde de identidades en la obra de Gil de Biedma tiene lugar en “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”, donde la crisis provocada por el fin de la juventud se alía con una intención catártica o revulsiva; un conjuro contra la idea obsesiva del suicidio que por entonces lo acosaba:

“Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma” está escrito por pura higiene del ánimo, pura higiene mental [...]. En aquellos momentos [en julio de 1966] tenía mucho miedo a suicidarme [...]. Entonces, lo que hice fue autoinducirme una idea, inocularme una idea que me hiciera reaccionar históricamente: crearme la idea de que yo ya me había suicidado (Campbell: 248).

El mecanismo de desdoblamiento se vuelve aquí más complejo, en la medida en que el evocador y el evocado comparecen simultáneamente, e incluso llegan a solaparse. Las siluetas pronominales (tú / yo) se proyectan sobre un trasfondo autorreferencial relativo a la rivalidad literaria, al punto de que el álter ego negativo se considera el responsable de los mejores versos del autor. Gil de Biedma echa mano de instantáneas reconocibles en su poesía: los ritos solares y los juegos nocturnos, la sensación de paraíso perdido o la estampa otoñal ligada al paso del tiempo. En el desenlace, el yo presente sobrevive al duelo por el yo pasado y propicia un anticlímax dotado de cierta ambigüedad moral:

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 / cómo será sin ti mi poesía. // Aunque acaso fui yo quien te  
enseñó. / Quien te enseñó a vengarte de mis sueños, / por cobardía,  
corrompiéndolos (Gil de Biedma 1997: 157).<sup>10</sup>

La senda abierta por “Después de la muerte...” se prolonga en los cuartetos de “In memoriam C. M.” [*El último de la fiesta*, 1987], de Carlos Marzal. En ambos casos, la palinodia sobre las actitudes del pasado se acentúa mediante la recreación del tema funerario. Sin embargo, la ironía de Carlos Marzal es más indulgente que la de Gil de Biedma. Lejos del desencanto que se aprecia en “Después de la muerte...”, la composición de Marzal discurre entre la modulación elegíaca y el autorretrato frívolo. El montaje discursivo se ramifica en varios planos. En contraste con Gil de Biedma, Marzal no recurre exactamente a un desdoblamiento, sino que plantea un coloquio donde la tercera persona (un tal C. M., designado por sus iniciales) se turna con la primera (una especie de albacea testamentario de aquel). A su vez, encontramos también frases en estilo directo, transcritas en letra cursiva, que se corresponden con el arte poética del supuesto C. M. A pesar de la aparente desvinculación entre la primera y la tercera persona, existe una solidaridad recíproca -rubricada por el título del poema- que acoge a los dos interlocutores bajo una sola identidad. La burla se extiende hasta el epitafio final, que parodia las fórmulas rituales de la Antigüedad al pedir clemencia a las “frías diosas” que regirán el destino del poeta en la ultravida. Como señala Scarano (2014: 77), esta pieza podría insertarse dentro de una tradición de poemas ficticiamente póstumos, en los que el autor exhibe su condición de muerto viviente mediante una imaginación terminal y una iconografía funeraria:

---

<sup>10</sup> La lección del poema podría completarse con un fragmento del diario de 1978, recientemente exhumado, donde el autor aseguraba haberse dado cuenta “del deprimente recuerdo que guardo del país y de mi vida en aquellos años [los de *Moralidades*]”, pero concluía que “nunca escribiré poesía mejor que entonces” (Gil de Biedma 2015: 605).

Evoco su figura en la noche crecida, / en un bar, entre amigos y música estridente, / alargando en exceso su charla intrascendente, / mientras apura un vaso ya corto de bebida. [...] // Bebió con avidez, pero fue por estética, / se encontraba atractivo con un vaso en la mano, / brindando a la salud de algún asunto vano / y ensayando una risa de clara estirpe herética, // con la que no asustaba a ningún auditorio. / Esperaba de su alma una vida inmortal, / por no perderse el gesto de sorpresa final / de los viejos amigos, aquí en su velatorio. // Me dijo en un alarde de trágica humorada: / *Te lego mi epitafio, así serás el dueño / del verso con que quiero se presida mi sueño*: / “Gozó de vez en cuando, pero no entendió nada”. // Ruego a las frías diosas que regirán su olvido / no sean inclementes con su holgazanería / y prodiguen con él su extensa cortesía. / Así sea, por siempre, con el que ya se ha ido. (Marzal: 69-70).

### Un programa moral: El hombre sin atributos

Al margen de la mala conciencia burguesa, en Gil de Biedma se observa una preocupación cívica que gravita en torno a uno de los motivos centrales de la lírica social: el tema de España. La madrastra España -fracturada y cainita- solo aparece de manera explícita en la sextina “Apología y petición” (*Moralidades*), que el autor consideraba más un ejercicio de orfebrería retórica que una operación a corazón abierto. No obstante, la confluencia entre la Historia en mayúscula y la minúscula historia de un “hombre sin atributos” está presente en “De vita beata” (*Poemas póstumos*), un intento de interiorizar la experiencia de España a partir de la elaboración de un programa vital. Esa España “entre dos guerras” -es decir, la guerra y la posguerra- conduce a un estoicismo senequista, asimilable al encogimiento de hombros posmoderno. El cierre al mundo exterior y el repliegue en una interioridad inexpugnable revela, en fin, una resistencia numantina a la intemperie histórica. El poeta que había convertido su memoria personal en memoria pública elige ahora la amnesia como una suerte de ataraxia nirvánica:

En un viejo país ineficiente,  
algo así como España entre dos guerras  
civiles, en un pueblo junto al mar,  
poseer una casa y poca hacienda  
y memoria ninguna. No leer,  
no sufrir, no escribir, no pagar cuentas,  
y vivir como un noble arruinado  
entre las ruinas de mi inteligencia.  
(Gil de Biedma 1997: 173).

No es extraño que en la poesía actual también proliferen una ética provisional, inspirada en una serie de *minima moralia*, frente a los vuelos rasantes del pensamiento débil. Cuando los asideros religiosos y filosóficos

han cedido al temor de que todo lo sólido se desvanezca en el aire, la labor creativa se refugia en la vida particular. Ejemplo de ello es la metafísica portátil a la que se aferra Amalia Bautista en “Al cabo” [Cuéntamelo otra vez, 1999], un resumen de las condiciones necesarias y suficientes para alcanzar una felicidad moderada:

Al cabo, son muy pocas las palabras  
que de verdad nos duelen, y muy pocas  
las que consiguen alegrar el alma.  
Y son también muy pocas las personas  
que mueven nuestro corazón, y menos  
aún las que lo mueven mucho tiempo.  
Al cabo, son poquísimas las cosas  
que de verdad importan en la vida:  
poder querer a alguien, que nos quieran  
y no morir después que nuestros hijos.  
(Bautista 2006: 99).

Volcado hacia la experiencia social, el plan “E” que promueve Pablo García Casado en *García* (2015) puede leerse como la cara B de “De vita beata”. García Casado aboga por una responsabilidad colectiva, de cuyo anclaje referencial da cuenta el apellido que presta su título al libro: “García es el apellido más frecuente en España. Cerca de un millón y medio de personas, según datos del Instituto Nacional de Estadística” (2015: 50). A diferencia de la insumisión existencial y fiscal que postulaba Gil de Biedma, “E” propugna un estoicismo activo y reivindica una convivencia respetuosa, tolerante y pacífica:

Ser español sin estridencias. Amar la lengua, no usarla como arma arrojadiza. Entender los afectos como algo personal e intransferible. Y la puerta siempre abierta, o al menos entornada. Sanidad, educación, servicios públicos: eso es la patria. Y pagar impuestos. Y vivir y dejar vivir (García Casado 2015: 42).

### **De actor a espectador: La paradoja del comediante**

En *Dos comediantes* (1965), el último cuadro firmado por Edward Hopper, dos personajes vestidos como actores de la *comedia dell'arte* saludan a un auditorio invisible desde un escenario vacío. Son el pintor y su mujer, Jo Hopper. Ambos constatan el hiato entre la vida y la representación: la cesura psíquica que Diderot denominó “la paradoja del comediante”. Gil de Biedma utilizó la metáfora del gran teatro del mundo en “No volveré a ser joven” (*Poemas póstumos*). Ya en una entrada de su diario, correspondiente a 1965 (2015: 562), asumía resignadamente el papel de espectador de su propio melodrama: “Parece haberse producido en mí un

curioso proceso de desdoblamiento, que me lleva a observar el proceso de gradual desmoralización al que estoy sometido y a anticipar el posible desenlace [...] como un espectador desinteresado”. En “No volveré a ser joven”, la naturaleza teatral aparece refrendada por su división en tres estrofas, a modo de actos escénicos, y por el desdoblamiento del sujeto en actor y espectador de su obra (Romano: 210-211):

Que la vida iba en serio / uno lo empieza a comprender más tarde / -como todos los jóvenes, yo vine / a llevarme la vida por delante. // Dejar huella quería / y marcharme entre aplausos / -envejecer, morir, eran tan solo / las dimensiones del teatro. // Pero ha pasado el tiempo / y la verdad desagradable asoma: / envejecer, morir, / es el único argumento de la obra. (Gil de Biedma 1997: 152).

Sobre la misma falsilla está troquelado “No volverás a ser joven (ni falta que te hace)” [*El Belverdere*, 2002], de Juan Bonilla, que reproduce la estructura del poema de Gil de Biedma y añade un “cuarto acto” epilodal. Más allá del inciso parentético del título, la sustitución de la primera persona del singular por la primera persona del plural avala la distancia paródica que media entre “que la vida iba en serio” y “que la vida no es seria”. Como en otras composiciones de Bonilla (véase “Treintagenarios”), la lección individual se diluye en un proyecto generacional de índole pesimista, asociado al incumplimiento de las expectativas juveniles. El tono manuelmachadiano se enriquece con un doble juego intertextual: por un lado, hallamos un remedo del Borges que, en “Milonga de Manuel Flores”, afirmaba que “morir es una costumbre / que sabe tener la gente”; por otro, un guiño al Lope que definía una emoción en términos empíricos (“Eso es amor: quien lo probó lo sabe”). Sin embargo, la asepsia sentimental impuesta por los pronombres no impide la anuencia del yo lírico con el mensaje de transitoriedad que transmite el poema:

Que la vida no va en serio / lo comenzamos a entender muy pronto. / Como todos los jóvenes vinimos / fundamentalmente a hacer el tonto. // Ni dejar huella ni / domar el lento potro / del miedo a envejecer, morir. Morirse: / una fea costumbre de los otros. // Pero ha pasado el tiempo / y no nos divertimos en la feria / del mundo. Solo aprendimos esto: / que la vida no es seria. // De todos los que pudimos ser / en el espejo no nos queda nadie. / Eso es envejecer: / cualquier futuro ya nos viene grande. (Bonilla: 28).

El artista se despide de su público. Cae el telón. Pero el espectáculo debe continuar.

\***Luis Bagué Quílez** es doctor en Filología Hispánica, y actualmente trabaja como investigador contratado del Programa “Ramón y Cajal” en la Universidad de Murcia. Ha publicado los ensayos *La poesía de Víctor Botas* (2004) y *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio* (2006, Premio Internacional de Investigación Literaria “Gerardo Diego”). Además, ha preparado

antologías y ediciones de autores españoles (Víctor Botas, Carlos Marzal, José Antonio Gabriel y Galán) e hispanoamericanos (Ricardo E. Molinari, Julio Herrera y Reissig, Humberto Díaz-Casanueva, Ramón López Velarde). Ha coordinado la antología *Quien lo probó lo sabe. 36 poetas para el tercer milenio* (2012) y los volúmenes colectivos *Un espejo en el camino* (2012) y *Malos tiempos para la épica* (2013, en colaboración con Alberto Santamaría). Junto con Ángel L. Prieto de Paula, ha coordinado el monográfico “Poesía española contemporánea” para la revista *Ínsula* (núms. 805-806, enero-febrero de 2014). Es autor de varios libros de poemas, por los que ha obtenido los premios “Ojo Crítico” de Radio Nacional de España, “Hiperión”, “Fundación Unicaja” y “Emilio Alarcos”. Codirigió la revista de poesía *Ex Libris* y colabora en el suplemento “Babelia” del diario *El País*.

### Bibliografía

- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Aullón de Haro, Pedro (1991). *La obra poética de Gil de Biedma. Las ideaciones de la tópica y del sujeto*. Madrid: Verbum.
- Bautista, Amalia (2006). *Tres deseos [antología poética]*. Sevilla: Renacimiento.
- Bonilla, Juan (2014). *Hecho en falta (Poesía reunida)*. Madrid: Visor.
- Cabanilles, Antonia (1989). *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Campbell, Federico (1971). “Jaime Gil de Biedma o el paso del tiempo”, en *Infame turba*. Barcelona: Lumen. 243-258.
- D’Ors, Miguel (2001). *2001 (Poesías escogidas)*. Sevilla: Altair.
- Díaz de Castro, Francisco (2003) (ed.). *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Ferraté, Juan (1994) [1968]. *Jaime Gil de Biedma. Cartas y artículos*. Barcelona: Quaderns Crema.
- García, Miguel Ángel (2012). “‘La historia para todos’ de Jaime Gil de Biedma (Diario poético del cincuenta)”, en *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*. Madrid: Castalia. 327-376.
- García Casado, Pablo (2015). *García*. Madrid: Visor.
- García Montero, Luis (1993) [1982]. “Impresión de Jaime Gil de Biedma”, en *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación de Granada. 119-122.
- García Montero, Luis (2003). “El oficio como ética”, en *La casa del jacobino*. Madrid: Hiperión. 41-68.
- García Montero, Luis (2006). *Poesía (1980-2005)*. Barcelona: Tusquets.
- Gil de Biedma, Jaime (1980). *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*. Barcelona: Crítica.
- Gil de Biedma, Jaime (1997) [1982]. *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix Barral.
- Gil de Biedma, Jaime (2015). *Diarios 1956-1985*. Barcelona: Lumen.
- Juaristi, Jon (2000). *Poesía reunida (1985-1999)*. Madrid: Visor.
- Lanz, Juan José (1990). “Por los caminos de la irrealidad: notas sobre irrealismo e irracionalidad en la poesía de Jaime Gil de Biedma”. *Ínsula* 523-524. 48-52.
- Lejeune, Philippe (1994) [1975]. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul / Endymión.

- Leuci, Verónica (2010). “La encrucijada poética: tensiones íntimas en Jaime Gil de Biedma”. En Laura Scarano (ed.). *Sermo intimus. Modulaciones históricas de la intimidad en la poesía española*. Mar del Plata, Argentina: Universidad Nacional de Mar del Plata. 167-189.
- Maqueda Cuenca, Eugenio (2000). “Experiencia biográfica y experiencia poética en Jaime Gil de Biedma y Luis García Montero”. En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor. 399-407.
- Marzal, Carlos (2005). *El corazón perplejo. Poesía reunida, 1987-2004*. Barcelona: Tusquets.
- Mora, Vicente Luis (2015). *Serie*. Valencia: Pre-Textos.
- Otero, Blas de (1964). *Que trata de España*. París: Ruedo Ibérico.
- Prieto de Paula, Ángel Luis. (1996). *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión.
- Prieto de Paula, Ángel Luis. (2002) (ed.). *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología*. Salamanca: Almar.
- Rodríguez, Juan Carlos (1999). *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*. Madrid: Hiperión.
- Rodríguez Rosique, Susana (2012). “(Contra)voces del discurso poético contemporáneo: el desdoblamiento del yo como mecanismo irónico”. En Luis Bagué Quílez (ed). *Un espejo en el camino. Formas discursivas y representaciones estéticas para el siglo XXI*. Madrid: Verbum. 91-105.
- Romano, Marcela (2003). *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*. Mar del Plata, Argentina: Ed. Martín.
- Rovira, Pere (1986). “La voz ensimismada de *Poemas póstumos*”. En Luis García Montero, Antonio Jiménez Millán y Álvaro Salvador (eds.). “Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos” [monográfico de *Litoral*]. 121-124.
- Scarano, Laura (2004). “La mirada genealógica”, en *Luis García Montero: la escritura como interpelación*. Granada: Atrio. 25-78.
- Scarano, Laura (2014) (ed.). *Vidas en verso: autoficciones poéticas (estudio y antología)*. Santa Fe, Argentina: Universidad Nacional del Litoral.
- Soria Olmedo, Andrés (2000) (ed.). *Literatura en Granada (1898-1998). II. Poesía*. Granada: Diputación de Granada.