

UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

Facultad de Humanidades



GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

Curso Académico: 2016/2017

Convocatoria (Junio/Septiembre): Septiembre

Título: La Tradición Clásica en el juego intertextual de Jaime Gil de Biedma

Autor/a: Carmen Pérez García

Tutor/a: Juan Luis López Cruces

RESUMEN

Con este trabajo pretendemos analizar la presencia de la Tradición Clásica en la obra del poeta barcelonés Jaime Gil de Biedma. Para ello, en primer lugar, analizaremos su concepción poética a través de la invención de un «personaje» que identificaremos con la figura del «héroe». En relación con esto, estableceremos la diferencia entre «poesía de la experiencia» y «poesía confesional». El segundo epígrafe del trabajo examinará la influencia de sus compañeros de generación en su formación literaria —y, especialmente, clásica—. Posteriormente, centraremos nuestra atención en la trascendencia de la intertextualidad en su poesía y analizaremos las evocaciones que realiza de la Tradición Clásica tanto en su obra como en entrevistas, cartas y diarios. Por último, realizaremos un análisis pormenorizado de la presencia clásica en cinco de sus composiciones más famosas: «Pandémica y celeste», «Epigrama votivo», «Himno a la juventud», «De senectute» y «De vita beata».

ÍNDICE

1. Introducción.....	3
2. La poesía de Gil de Biedma: la invención de una identidad	4
3. El componente generacional en la formación clásica de Gil de Biedma.....	6
4. El juego de hacer versos: la trascendencia de la intertextualidad	9
5. La presencia de la Tradición Clásica en su obra	12
6. Análisis de poemas	17
6.1 «Pandémica y celeste»	19
6.2 «Epigrama votivo»	24
6.3 «Himno a la juventud»	26
6.4 «De senectute»	30
6.5 «De vita beata».....	31
7. Conclusiones.....	32
8. Referencias bibliográficas	35

LA TRADICIÓN CLÁSICA EN EL JUEGO INTERTEXTUAL DE JAIME GIL DE BIEDMA

Carmen Pérez García

1. Introducción

La obra del poeta catalán Jaime Gil de Biedma (1929-1990) ha generado varios estudios dedicados en su totalidad al análisis de las características de su poesía, por ejemplo, los de Antonia Cabanilles (1989), Shirley Mangini (1990) o Gonzalo Corona Marzol (1991). Otros volúmenes ofrecen información biográfica (p. ej. Miguel Dalmau, 2004), recopilan sus diarios (p. ej. los editados por Andreu Jaume en 2015), reúnen su correspondencia (p. ej. Ferraté, 2009) o concentran ensayos acerca de su obra (p. ej. García Montero *et al.*, 1986).

Su obra ha sido estudiada desde distintas perspectivas, especialmente por su vinculación con la denominada «poesía de la experiencia». No obstante, algunos estudios han centrado su atención en los elementos intertextuales presentes en sus poemas, sobre todo con relación a las referencias de la tradición anglosajona y francesa. En cambio, hallamos pocos trabajos acerca de las referencias relativas a la Tradición Clásica.¹

En vista del escaso material existente, con este trabajo nos proponemos analizar la presencia de la Tradición Clásica en la obra de Biedma de una manera rigurosa y ordenada.² Nuestro trabajo tiene el objetivo de ofrecer un panorama de las referencias y evocaciones clásicas en su poesía desde dos vertientes: por un lado, mediante una perspectiva teórica que justifique la importancia de la tradición grecolatina en su obra; y, por otro, a través del análisis pormenorizado de un breve corpus de sus poemas.

¹ Uno de los estudios existentes digno de mención es el de Laguna Mariscal (2002), que trata de una manera abarcadora la presencia clásica en la obra del barcelonés y ofrece múltiples ejemplos comparativos que apoyan sus afirmaciones. Por otra parte, hay autores que han dedicado ensayos específicamente a la presencia clásica en el poema «Pandémica y celeste»: José-Ignacio García Armendáriz (2009), Nora Carmen Letamendía (2014) y Virginia Katzen (2015).

² En nuestro estudio, la Tradición Clásica se analizará como parte del proceso intertextual presente en la obra de Biedma. No obstante, conviene destacar que las consideraciones se realizarán centrandó nuestro interés tanto en el sentido de recepción y reelaboración por parte de Biedma como en el de pervivencia de la esencia del texto antiguo. Por tanto, nuestro análisis se enmarca en una posición intermedia y conciliadora entre los estudios de Recepción y los de Tradición.

Para ello, partiremos, en un primer punto, de la explicación de su concepción poética a través de la invención de una identidad. Aquí distinguiremos algunas características de su poesía y diferenciaremos entre «poesía de la experiencia» y «poesía confesional».

Posteriormente, analizaremos cómo el componente generacional influyó de un modo decisivo en su formación clásica. En este epígrafe desarrollaremos algunas de las características que compartían los componentes de la generación del 50 y explicaremos qué escritores y amigos influyeron en las lecturas de Biedma.

En el siguiente apartado, estudiaremos la trascendencia de la intertextualidad en el proceso de creación de su obra poética. Para ello, partiremos de las definiciones teóricas propuestas por Julia Kristeva y Roland Barthes para después incidir en los referentes que Biedma inserta en su poesía.

El quinto epígrafe estará dedicado al examen de la presencia de la Tradición Clásica en sus poemas. Aquí destacaremos algunas de sus declaraciones en entrevistas y en sus *Diarios*, y también examinaremos algunas evocaciones presentes en varios poemas.

Finalmente, acabaremos nuestro estudio con el análisis de cinco de sus composiciones más relevantes: «Pandémica y celeste», «Epigrama votivo», «Himno a la juventud», «De senectute» y «De vita beata».

2. La poesía de Gil de Biedma: la invención de una identidad

Jaime Gil de Biedma (Barcelona, 1929-1990), de la denominada generación del 50 o Escuela de Barcelona, es considerado uno de los poetas más renovadores de su generación y uno de los más leídos en la segunda mitad del siglo XX.

Su poesía completa se reúne en el volumen titulado *Las personas del verbo* (1975), pero anteriormente había sido publicada en diferentes poemarios. En 1952 presentó como *plaque* una breve selección de poemas dirigidos a su amigo Carlos Barral titulada *Versos a Carlos Barral*. Un año después apareció una colección de sus poemas con el título *Según sentencia del tiempo*. El primer libro de poemas importante fue *Compañeros de viaje*, publicado en 1959, descrito por Biedma como una crónica que narra «un viaje desde el final de la adolescencia a la edad adulta» (en Pérez Escohotado, 2015: 233). Más tarde, en 1961, publicó *Cuatro poemas morales* como un adelanto de su siguiente libro,

que apareció con el nombre de *Moralidades* (1966). En ese intervalo de tiempo, Gil de Biedma publicó una antología de poesía amorosa y erótica bajo el título *En favor de Venus* (1965). Finalmente, en 1968 publicó *Poemas póstumos*, libro en el que observamos el paso por una nueva crisis: la crisis de madurez en la que se da cuenta de que no será eternamente joven.

La poesía de Gil de Biedma está construida a partir de una serie de experiencias que le acontecen al «personaje poético». Este no debe ser confundido con el propio autor, sino que es un personaje creado por él que se encuentra en el interior de su obra. Siguiendo la idea de James Valender expuesta en su ensayo «Gil de Biedma y la poesía de la experiencia» (en García Montero *et al.*, 1986: 142), el poeta, al escribir, se inventa a sí mismo, esto es, se transforma en «otro», «su personaje poético». De este modo, en su poesía, este personaje se nos presenta como «una de las múltiples “personas del verbo”». Por ello debemos evitar un error en el que se ha incurrido con frecuencia: identificar al autor con el personaje poético, cuando este último es solamente un «recurso para crear un efecto de verosimilitud» (Cabanilles, 1989: 79). En la poesía, definida desde Aristóteles como un «simulacro», lo importante no es la verdad, sino su parecido con ella, la verosimilitud.

La distinción entre poeta y personaje poético debe vincularse a la identificación del segundo con la figura del héroe presentada como una «proyección artística del poeta» (Sanger, en García Montero *et al.*, 1986: 92). Ya no se trata del arquetipo típico de héroe clásico o romántico que podemos imaginar, sino de un héroe moderno, tal y como lo definió Auden en su ensayo «El poeta y la ciudad». El héroe de Gil de Biedma se llega a confundir con el propio autor porque representa un reflejo de «la experiencia humana», experiencia con la que cualquiera podemos sentirnos identificados.

Aquí es donde encontramos la base de la confusión entre «poesía de la experiencia» y «poesía confesional». La diferencia reside en que en la primera prima la forma de expresión usada en el poema por encima del contenido (véase Pérez Escohotado, 2015: 204), mientras que la poesía confesional relata las vivencias personales del propio poeta, la poesía de la experiencia expresa lo acontecido al personaje poético, que realmente es una construcción creada por el poeta. Sobre esto, Gil de Biedma realizó unas declaraciones muy relevantes a José Batlló en 1982: «mi poesía fue el resultado de la invención de una identidad» (en Pérez Escohotado, 2015: 165), donde «identidad» se

corresponde con lo que hemos definido como «personaje poético». Por tanto, lo que nos interesa son los mecanismos usados para la creación de esa voz poética y cómo se cuentan esas «experiencias». En la poesía de la experiencia las palabras adquieren una gran importancia, son el fundamento último de la poesía.

Características destacadas de la poesía de Gil de Biedma son el uso de la ironía, el lenguaje coloquial, la utilización de géneros abandonados por los poetas de su época o la intertextualidad. A esta última dedicaremos un punto específico de nuestro trabajo por la relevancia que posee para el tema principal que abordamos.

3. El componente generacional en la formación clásica de Gil de Biedma

Como punto de partida, es necesario relacionar a Gil de Biedma con los poetas de su generación y ver cómo estos influyeron de manera determinante en su formación literaria —sobre todo, clásica— y su posterior producción poética.

Los escritores del grupo compartían dos características fundamentales: una edad aproximada y la experiencia de haber vivido la guerra durante su infancia. Por ello, como advierte Mangini González (1990: 11-12), «su obra va a reflejar el profundo impacto psicológico de haber presenciado el hundimiento de la República española, con todo el horror que implicaba una guerra fratricida, larga y sangrienta».

La nómina «restringida» de autores de la Escuela de Barcelona expuesta por Carmen Riera (en Chico y Gol, 2015: 14-15) sería la formada por Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo y Carlos Barral³, ya que ellos fueron los que presentaron el grupo y los que encabezaron en cierto modo la antología de Castellet *Veinte años de poesía española (1939-1959)*.

Estos escritores, denominados por algunos críticos como «los niños de la guerra civil», manifiestan una preocupación por el hombre con una actitud realista, pero usando un lenguaje más ambiguo que el de la generación anterior (Mangini González, 1990: 12). En efecto, el antólogo del grupo, José María Castellet, declaró en determinado momento que en estos escritores «latía» la preocupación por comprender el sentido de una guerra

³ También menciona a Costafreda, Ferrán, Badosa y Gomis dentro del grupo poético de la Escuela de Barcelona.

en la que no participaron directamente; fueron testigos de la tragedia y eso se tradujo en sus obras en un retorno a la infancia, al pasado (en Mangini González, 1990: 16).

Gil de Biedma en su poema «En el nombre de hoy» (2012: 115-116; el poema es de 1959) expresa la idea de una «mala conciencia» como causa de sus preocupaciones sociales. En ese poema se incluye dentro del siguiente grupo de poetas: Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Agustín Goytisolo, Carlos Barral, Ángel González, Alfonso Costafreda, José Ángel Valente, José Manuel Caballero Bonald, Miguel Barceló y Gabriel Ferrater. Con todos ellos se identifica por la actividad de «escritores de poesía social», aunque no hay que olvidar que con algunos mantenía una estrecha relación de amistad. Asimismo, el grupo comparte una serie de características comunes reunidas por Shirley Mangini (1990: 19): «sentimentalidad contenida, distanciamiento conseguido a través de un intenso empleo de la ironía, ambigüedad, vago sentido de culpabilidad o “mala conciencia” de clase, desarraigo social, desesperanza o pérdida de ilusiones, preocupación por el paso del tiempo»⁴.

La relación que mantienen los poetas de la Escuela de Barcelona llega a ser comparada por Prieto Grandal (1999: 234) con la mantenida por los poetas latinos del círculo de Mecenas: jóvenes, amantes de la bebida, pertenecientes a familias acomodadas, sin preocupaciones y aficionados a conversar. Del mismo modo, esta autora recuerda el parecido de esas reuniones de amigos con la amistad de los poetas griegos que se reunían en los *simposia*. Los poetas del 50 se intercambiaban lecturas, poemas y cartas, pero, sobre todo, conversaban ampliamente sobre la literatura que se escribía dentro y fuera de España, principalmente en Europa.

La formación literaria de Gil de Biedma fue mayor que la de algunos de sus compañeros de generación debido a la posición social de su familia. Esto le permitió salir de España, estudiar en Oxford, manejar el inglés y el francés y, sobre todo, estar más despreocupado en cuanto a problemas económicos, lo que dio como resultado que pudiera centrarse en su obra poética cuando le era necesario. No obstante, en su formación es relevante la aportación de algunos amigos y escritores de su generación, gracias a los cuales llegó a conocer muchas obras y autores fundamentales en su creación.

⁴ Carmen Riera en una entrevista realizada por *Quimera* indica que son «poetas metropolitanos» que hablan de «las letras protestadas (como decía José Agustín), de la industria, de lo que está pasando en la España de entonces, tan pobre y tan triste» y que existe «una clara voluntad de denuncia en sus textos» (Chico y Gol, 2015: 15).

Uno de los amigos que más influyó en su formación literaria fue Gabriel Ferrater, al que dedicó un interesante ensayo titulado «La imitación como mediación, o de mi Edad Media». En él, Gil de Biedma deja constancia de su enorme deuda: «Ferrater tenía ocho años más que yo, lo había leído casi todo en casi todas las lenguas europeas y era el lector más inteligente que yo haya conocido en mi vida» (Gil de Biedma, 2010a: 1066).

Ferrater y Biedma coinciden en reconocer la importancia de la tradición para los escritores, ya que su necesidad de innovar de una manera auténtica los obliga a relacionarse con unos modelos con respecto a los que innovar y, en la medida en la que intentan sobrepujarlos, dependen de ellos (Gil de Biedma, 2010a: 1065-1066). Por tanto, el análisis de la tradición resulta ser el primer paso para la construcción del poeta, y la emancipación de la misma es el segundo paso para su consolidación como poeta. Con respecto a la importancia de la tradición, T. S. Eliot expone en su artículo «La tradición y el talento individual» unas palabras ineludibles:

Ningún poeta, ningún artista, posee la totalidad de su propio significado. Su significado, su apreciación es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos. No se le puede valorar por sí solo; se le debe ubicar, con fines de contraste y comparación, entre los muertos. (Eliot, 2004: 66)

En la concepción creadora de Jaime Gil de Biedma, la lectura constituye un principio elemental para conformar la personalidad poética. De hecho, en más de una ocasión llegó a afirmar que tenía «la convicción de que leer poesía es mucho más importante que escribirla» (Gil de Biedma, 2010a: 1123). Así, la acumulación de lecturas y relecturas a lo largo de la vida del poeta va construyendo una parte primordial de su personalidad y de su obra.

Para tener una visión amplia de la formación clásica de Biedma es necesario que repasemos la cronología de algunas de sus lecturas clásicas: *El banquete*, *Fedro* y otros diálogos platónicos, en 1950; *La República* de Platón, las tragedias de Esquilo y Sófocles y las comedias de Aristófanes, en 1951, y la *Antología griega* y *Catulo*, en 1963.

La amistad con Gabriel Ferrater y la presencia en la Escuela de Barcelona de algunos latinistas o clasicistas, como Joan Petit Montserrat o Eduard Valentí Fiol, son determinantes para Biedma. Por ejemplo, José-Ignacio García Armendáriz (2009: 211)

destaca la posible influencia de Gabriel Ferrater en la lectura y aprecio que Biedma llegó a sentir por Catulo.⁵

Juan Ferraté, hermano de Gabriel Ferrater, fue otro de los amigos que posiblemente más influyó en su formación literaria y, en especial, nos interesa porque pudo ser uno de los puentes principales que posibilitaron su contacto con la tradición clásica. Ferraté se licenció en Filología Clásica y publicó una traducción de los líricos griegos arcaicos muy notable. De hecho, en una carta de agosto de 1963, Ferraté dice a Biedma que le enviará una copia de la obra para que la revise (Ferraté, 2009: 86-87).

La correspondencia entre Ferraté y Biedma fue abundante y se mantuvo durante muchos años. En sus cartas podemos contemplar algunas de las inquietudes del poeta y también parte de la evolución de su obra. En una carta de Biedma del 27 de junio de 1963 (2009: 81), el poeta destaca la impresión que le han causado los discursos de Pausanias y Aristófanes [en el *Banquete* de Platón], que describe como «una revelación».

Otra figura que pudo influir en su interés por la tradición clásica es el poeta Juan Gil-Albert, con quien mantuvo amistad a partir de 1974 aproximadamente. Como sabemos, para este autor valenciano fue muy importante la cultura grecolatina en su obra. Además, Biedma le dedicó un ensayo titulado «Juan Gil-Albert, entre la meditación y el homenaje», en el que llega establecer las afinidades con el poeta griego Constantino Cavafis.

4. El juego de hacer versos: la trascendencia de la intertextualidad

El término *intertextualidad* fue acuñado por Julia Kristeva en 1967 y pone de manifiesto la idea de que los textos mantienen relaciones entre sí, por lo que ningún texto es una «unidad cerrada» (Rodríguez Fernández, 2010: 120). En palabras de Kristeva:

Tout texte se construit comme mosaïque de citations. [...] Tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double. (en Rodríguez Fernández, 2010: 121)

⁵ Ferrater probablemente conoció la versión en catalán de J. Petit y J. Vergés (1928) en su biblioteca familiar. En los años 50, Petit publicó una versión en español, la cual probablemente fue la que usaron Ferrater y Biedma.

Por otra parte, la concepción de Roland Barthes intenta aclarar que la idea de intertextualidad no está relacionada con las fuentes e influencias:

Tout texte est un intertexte; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langage sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences. (en Rodríguez Fernández, 2010: 121)

Según lo anterior, todos los textos son intertextos porque en todos ellos están presentes otras creaciones. Por tanto, Barthes considera que la intertextualidad va más allá del problema de las influencias o las fuentes: las relaciones intertextuales conforman un complejo entramado en el que cada obra mantiene diversas y difíciles conexiones con el resto. En consecuencia, las lecturas que un autor lleva a cabo a lo largo de su vida son determinantes a la hora de construir el particular entramado de su obra, constituyendo el resto de esos textos uno de los pilares sobre los que se sostiene la creación.

En el caso de Jaime Gil de Biedma, las lecturas que llevó a cabo dieron lugar a su creación poética, creación que no tiene inconveniente en mostrar sus influencias de distintas formas, ya que también para él «la poesía o cualquier forma sólo tiene sentido en relación con los poemas que le han precedido» (Gil de Biedma, 2010a: 1128). Como expresa Dionisio Cañas:

Para el poeta, el concepto de imitación no es en absoluto un gusto que disminuya la originalidad de su obra. La mayoría de los críticos de Jaime Gil de Biedma han rastreado y documentado las citas, los préstamos literarios, los collages, las apropiaciones de tonos, estilos y temas a los que acude constantemente. [...] Lo que resulta cierto es que esa aparición de un horizonte literario usurpado nos remite siempre al autor como lector, que es uno de los rasgos que definen su identidad poética. (Cañas, 1990: 103)

Su poesía está caracterizada por contener múltiples referencias a autores y obras de diversas épocas y tradiciones, tal como ocurre con uno de sus autores más estimados, T. S. Eliot. La intertextualidad se presenta en su obra como un ejercicio recurrente plasmado a través de una serie de fórmulas que llegan a transformar la poesía en una «operación de lectura» (García Montero *et al.*, 1986: 115). Entre ellas, podemos encontrar: a) una cita

de un autor clásico, normalmente como epígrafe al inicio de un poema; b) una cita directa de otro poeta, pero «más en el tono de una conversación entre amigos que en el de una prosa erudita»; c) la concesión a unos versos del carácter de una frase frecuentemente usada, omitiendo el nombre del autor; d) la inclusión de versos completos de otros poetas sin especificar su procedencia; e) la manipulación gradual de las citas y su inserción en los poemas, y f) la cita de sí mismo, convirtiéndose así en «referente e intérprete» (García Montero *et al.*, 1986: 115).

Verónica Leuci (2010: 2) clasifica las referencias usadas por el poeta según pertenezcan al nivel paratextual o al textual. En el nivel paratextual, hallamos nombres propios en dedicatorias (p. ej. Juan Goytisolo, Carlos Barral...), pero también como epígrafes, poemarios o secciones de un poema (p. ej. Antonio Machado, Anaximandro, Auden...). Por otra parte, en el nivel textual las referencias se encuentran tanto en citas o alusiones a obras como en personajes poéticos insertos en sus poemas.

En su obra crítica *El pie de la letra* (1980), el propio autor traza un recorrido por algunos de sus referentes: Poe, Mallarmé, Baudelaire, Valéry, Guillén, la poesía medieval, la tradición anglosajona (p. ej. John Donne, del siglo XVII), Góngora, Garcilaso, Quevedo, los románticos, Rilke, Auden, los surrealistas, T. S. Eliot y Langbaum.⁶ Shirley Mangini González (1990: 61-70) aumenta la plétora de nombres añadiendo los siguientes: Platón, Catulo, Giraut de Bornelh, François Villon, Matthew Arnold, Yvor Winters, Wordsworth, Keats y Cummings. A este elenco la autora suma las alusiones a Aleixandre y Alberti y la importancia de autores como Dámaso Alonso y Carlos Bousoño en la formación intelectual de Gil de Biedma.

Según Juan Ferraté en su artículo «A favor de Jaime Gil de Biedma»:

*La voz que oímos al leer la poesía de Jaime Gil de Biedma es tanto más personal por estar cargada de resonancias literarias por evocarse en ella constantemente las lecturas del autor, quien, sin embargo, al aludir a ellas citando palabras, frases o versos enteros, lo que hace es invitarnos a visitar con él los lugares familiares, aquellos donde él y nosotros nos hemos ya encontrado sin saberlo, y que a los dos nos gustará volver a ver de paso, con la ventaja añadida de que ello nos permitirá entendernos à demi-mot, sin necesidad de más explicaciones. (Ferraté, en García Montero *et al.*, 1986: 62)*

⁶ Marcela Romano añade como referencias a Cicerón y Séneca en *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*, Mar del Plata, Martín, 2003.

Asimismo, Ferraté indica que la experiencia lectora de Gil de Biedma no se diferencia de su experiencia humana, por lo que la literatura no actúa como una fuerza distanciadora con relación a la experiencia.

5. La presencia de la Tradición Clásica en su obra

Como hemos visto en el epígrafe anterior, la figura de Jaime Gil de Biedma se define por ser la de un «poeta-lector» (Romano, 2009a: 659). Entre sus vastas lecturas, la literatura clásica ocupa un espacio primordial que, sin embargo, no ha sido muy estudiado en comparación con la influencia anglosajona o francesa en su obra poética. El repertorio clásico es evocado desde distintas perspectivas: el uso de citas, tonos, registros, temas y motivos clásicos, la inclusión de personajes propios de su imaginario o la utilización de algunas formas tradicionales. Las pruebas de la influencia clásica en su obra se pueden observar tanto extrínsecamente (p. ej. las citas clásicas usadas como epígrafes de poemas o las declaraciones del poeta presentes en su *Diario*, en cartas o en conferencias y entrevistas) como intrínsecamente (la presencia de la cultura clásica presente en su obra) (Laguna Mariscal, 2002: s. p.).

En su *Retrato del artista en 1956*, hace una interesante reflexión sobre lo que significa para él la Grecia clásica:

Me ocurre con esta lírica igual que con la Grecia clásica: volver a ella es como volver a una patria de origen, no se sabe cuándo abandonada y sólo de tarde en tarde recordada. Uno se pregunta, a cada regreso, por qué se marchó -y por qué, por qué, ya no es posible quedarse. (Gil de Biedma, 2015: 236)

En varias entrevistas, ha reconocido la influencia de autores grecolatinos en su obra. La primera que nos gustaría destacar es la realizada por la redacción de la revista *Thesaurus* en 1986:

TH. —¿Quiénes han sido sus maestros además del capitán Gilson?
J. G. de B. —Guillén, fray Luis de León, Manrique, Góngora (en algunas cosas, quizás), Eliot, Auden, John Donne, François Villon, Catulo... Pero uno, cuando se pone a escribir, como dirían los franceses *on fait feu de tout bois*, es decir, agarra lo primero que le viene. Lo que ocurre es que, aun siendo indiscutible que Virgilio, por ejemplo, es mayor poeta que Catulo, sin embargo me gusta mucho más Catulo.
TH. —¿Por simpatía?
J. G. de B. —Virgilio me parece un poeta del 27... (Pérez Escohotado, 2015: 232)

Una segunda entrevista en la que Gil de Biedma destaca la importancia de los autores clásicos es la realizada por Federico Campbell y publicada en 1972 en *Infame turba*:

- ¿Qué importancia ha tenido en usted el estudio de las lenguas clásicas?
—Desgraciadamente las conozco muy poco. Aunque en el bachillerato estudié el latín y el griego, soy incapaz de leerlos. Sólo puedo leer latín con una traducción al lado; pero la cultura clásica tiene mucha importancia para mí.
—¿Se manifiesta en sus poemas?
—Me parece que la influencia de los elegíacos latinos puede encontrarse a partir de la mitad de *Moralidades*.
—¿Catulo?
—Por ejemplo.
—¿Horacio?
—Horacio menos, me llega muy filtrado. Horacio ha tenido una influencia inmensa en la construcción de la poesía española. Hay toda una rama de la poesía española que viene de Horacio. A mí me ha llegado ya filtrado por fray Luis. (Pérez Escohotado, 2015: 43)

Desde el primer momento en que comenzamos a leer los *Diarios* de Gil de Biedma, percibimos la fuerte atracción que el autor sentía por la cultura grecolatina. No en vano, tituló la primera y la tercera parte de su *Retrato del artista en 1956* con nombres que hacen referencia a pasajes de la *Odisea* homérica: «Las islas de Circe» y «De regreso en Ítaca». Al principio de nuestro trabajo nos referíamos al «personaje poético» de la obra de Biedma como un «héroe moderno» que refleja la experiencia humana. Así, los títulos del *Retrato* le sirven de base para narrar su viaje a Manila con la Compañía de Tabacos a través de la metáfora del viaje odiseico. Con el título de su poemario erótico *En favor de Venus* ocurre lo mismo: el afecto que Biedma siente por la diosa del amor (Afrodita/Venus) es el causante de que ensalce esta figura mediante ese título.

El aparente carácter autobiográfico que Biedma otorga a su obra puede relacionarse con algunos géneros clásicos como la elegía amorosa latina. Muchos de sus poemas son representaciones de la experiencia amorosa o erótica, sobre todo los incluidos en *Poemas póstumos* (1968). Aquí encontramos múltiples evocaciones a autores y obras clásicas de temática amorosa, por ejemplo, la *Antología Palatina*, Catulo y Propertio.

La homosexualidad, muy vinculada al erotismo, es otro de los temas presentes en su poesía. Para Gil de Biedma, el mundo de Grecia y Roma se presenta como una opción

que permite y alienta la libertad sexual. En su *Retrato* nos ofrece las claves de su ideal homoerótico:

¡Pobre Salvador! No es sólo que tengamos poco que decirnos, la dificultad estriba en que probablemente se ha enamorado de mí, en que él espera de nuestra relación bastante más de lo que yo espero. Una vez, con seriedad encantadora, me dijo que yo, como mayor en edad y persona de gobierno, debía enseñarle y guiarle y hacerle mejor, a él, que es muy joven. ¡Dioses clementes! ¡Otra vez el libro de Teognis, el amor cívico-militar lacedemonio, Harmodios y Aristogitón, los discursos de Fedro y Pausanias en el Simposio, el Batallón Tebano! ¡Todo lo que hubiera soñado dar hace año y medio, todo lo que hubiera soñado que me diesen hace cinco años o seis! (Gil de Biedma, 2015: 135-136)

El anterior fragmento revela la apreciación que Biedma siente por la pederastia pedagógica griega. Esta relación entre varones es asimétrica, ya que uno de los amantes —el mayor— ejerce una labor docente con respecto al otro —más joven—. El pasaje resulta significativo por la cantidad de precedentes de la Grecia antigua que menciona Biedma (Laguna Mariscal, 2002: s. p.). De igual modo, esta concepción es plasmada en su *Retrato* cuando alude a la traducción que está realizando de la *Égloga II* de Virgilio, la cual trata sobre los amores de Coridón y el joven Alexis (Gil de Biedma, 2015: 252). En el siguiente epígrafe de nuestro trabajo analizaremos el poema «Himno a la juventud» y veremos que este tema vuelve a plantearse.

La *Antología Palatina* fue conocida por Biedma a través de la edición de Garnier en dos tomos que le regaló su amigo Álvaro del Rosal (Gil de Biedma, 2015: 521).⁷ Él mismo destaca la influencia de esta obra en su poesía en la entrevista realizada por Federico Campbell (1972) y, al mismo tiempo, la señala como una referencia común entre Cernuda y él (en Pérez Escohotado, 2015: 44).

Laguna Mariscal (2002: s. p.) apunta la posible influencia de uno de los autores incluidos en la *Antología Palatina*, Asclepiades de Samos (siglo III a. C.), en dos poemas: «Vals del aniversario» y «Canción de aniversario». El texto de Asclepiades dice: «Pero más dulce es que una misma manta cubra / a dos enamorados que veneran a Afrodita». Si lo comparamos con los versos de Biedma, podemos observar una clara influencia: «Nada hay tan dulce como una habitación / para dos» («Vals del aniversario») y «porque no hay

⁷ Laguna Mariscal (2002) duda sobre la edición que pudo usar y plantea que pudo ser la de Paton (1916), pero las declaraciones que citamos de sus *Diarios* no dejan lugar a dudas.

en la tierra, todavía, / nada que sea tan dulce como una habitación / para dos, si es tuya y mía» («Canción de aniversario»).

Otra influencia de la *Antología Palatina* la hallamos en el poema «Epigrama votivo», que desde su subtítulo («*Antología Palatina*, libro VI, y en imitación de Góngora») muestra una evocación directa. Los poemas del libro VI de la *Antología Palatina* suelen tener una temática de ofrenda o dedicación y el de Biedma sigue esta línea con la forma de una *renuntiatio amoris*. Este poema merece un análisis pormenorizado, por lo que lo desarrollaremos más ampliamente en el siguiente apartado del trabajo.

Platón es uno de los autores clásicos que influye en su obra y uno de los que más ha destacado la crítica. El poema más extenso de Biedma, «Pandémica y celeste», utiliza la escala del amor expuesta por Platón y la subvierte. Para ello, parte de la diferencia entre las dos Afroditas y los dos Eros expuesta por Pausanias en *El Banquete* (180c-185c): la «Pandémica» es la Afrodita carnal, vulgar, y se identifica con la pasión sexual; en cambio, la «Celeste» es la elevada, la espiritual, y se identifica con el amor entre varones.

Gil de Biedma leyó a Platón entre 1950 y 1951, pero el hecho de acordarse de su obra para la creación del poema «Pandémica y celeste» en 1963 parece estar más relacionado con la lectura de Catulo que llevó a cabo en julio de ese año. Catulo en el *carmen* III escribe a «Venus y Cupidos», con lo que admite la pluralidad de estas divinidades. Esto, probablemente, haga referencia a la distinción platónica establecida en *El Banquete* y asimilada ya por los poetas alejandrinos (Petit, 1990: 5). Catulo pudo refrescar la memoria de Biedma con respecto al *Banquete* platónico para usarlo en su obra.

Precisamente, Catulo es otro de los autores clásicos que más han influido en la obra de Biedma. De hecho, se ha llegado a afirmar que no se podría entender su poesía sin tener en cuenta la influencia de Catulo (Gimferrer, 1989: 19). Su conocimiento de este autor posiblemente se debió a su amigo Gabriel Ferrater, pero también pudo deberse a la influencia de Catulo ejercida en Jorge Guillén (véase Arcaz Pozo, 1989: 278-280), sobre el cual Biedma escribió un vasto ensayo titulado «*Cántico*: El mundo y la poesía de Jorge Guillén» (1960).

Gracias al epistolario entre Juan Ferraté y Gil de Biedma sabemos que este entra en contacto con la obra de Catulo en el verano de 1963, momento en que empieza a escribir «Pandémica y celeste». Este autor le causó un gran impacto y, por ello, decide imitarlo:

Quizás ello se deba en parte a que me he pasado las vacaciones leyendo a Catulo, quien me ha despertado furiosos deseos de hacer con él algo parecido a lo que hice en «Albada»; hay sobre todo una pieza de la que me parece que podría dar una versión contemporánea bastante lucida, la que empieza —no extremes el rigor profesional con mi transcripción—: «Furi et Aureli, comités Catulli...». (Ferraté, 2009: 90)

La pieza a la que se refiere es el *carmen* XI de Catulo, pieza que sería evocada en «Pandémica y celeste» por su concepción del amor promiscuo. Pero Biedma tiene otras afinidades con Catulo: la actitud combativa frente a la hipócrita moral de la sociedad de su época, el desdoblamiento del yo en algunos poemas (p. ej. «Contra Jaime Gil de Biedma»), la autocrítica o el reflejo de la experiencia personal (Arcaz Pozo, 1989: 283). Además, Catulo posee un «carácter de interlocutor y contemporáneo» con el que Gil de Biedma se puede sentir identificado (García Armendáriz, 2009: 196). El propio Biedma deja testimonio de ello:

En otro sentido, sería interesante ir hacia atrás, en busca de los primeros orígenes del poema meditativo-dramático, que constituye la forma poética moderna par excellence. A pesar de mi escasa cultura en letras antiguas yo señalaría a Horacio y Catulo, cuya a veces impresionante modernidad parece venir de ahí precisamente, y también, en general, a la poesía en dísticos elegíacos. (Gil de Biedma, 2015: 530)

Sin embargo, hay autores que destacan la influencia de Propercio por encima de la ejercida por Catulo, como Laguna Mariscal (2002: s. p.). Propercio se presenta como un «relator de la experiencia personal» con el que Biedma comparte el «apasionamiento por el sentimiento amoroso y la sumisión a la persona amada». Esa «sumisión» se identifica con la concepción del amor como esclavitud, el tópico del *servitium amoris*.

Biedma usa un verso de Propercio como epígrafe en su poema «Himno a la juventud» para realizar una exaltación de la belleza física: «*Heu quantum per se candida forma valet!*» («¡Ay, cuánto puede por sí misma la luminosa belleza!»). Del mismo modo, la idea de imaginar su propia muerte («Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma») también parece ser una influencia de Propercio (poema 1.9) (Laguna Mariscal, 2002: s. p.).

6. Análisis de poemas

En este punto de nuestro trabajo ofreceremos un inventario de las citas, motivos y temas de la Tradición Clásica que Gil de Biedma incluye en sus poemas. Partiremos del análisis general de los motivos que no han sido apenas estudiados por la crítica para, a continuación, analizar de manera más profunda los poemas en los que la tradición se evoca más notablemente: «Pandémica y celeste», «Epigrama votivo», «Himno a la juventud», «De senectute» y «De vita beata».

El primer poema que aparece en nuestra edición de *Las personas del verbo* (Gil de Biedma, 2012) es un soneto incluido en el poemario *Según sentencia del tiempo* (1953). El propio título del libro hace referencia a una cita de Anaximandro que el autor utiliza en la página siguiente como epígrafe: «Donde tuvo su origen, allí es preciso que retorne su caída, de acuerdo con las determinaciones del destino. Las cosas deben pagar unas a otras castigo y pena según sentencia del tiempo».⁸ El poema es el siguiente:

*Sorprendiese en la luz el crecimiento
de la luz, o escuchase a las sirenas
cómo cantan guirnaldas de cadenas,
o viese acaso el brusco ayuntamiento*

*de dos delfines... Mas un rompimiento
hendió los aires, y gritar apenas
pudo: las nubes, como pan morenas,
le arrebataron en descendimiento.*

*Cuando ya no, cuando la torrentera.
Una torre clamando se derrumba.
Rompe mejor la voz contras las fauces.*

*Cuando saben los dientes a madera,
cuando el lecho se vuelve hacia la tumba,
cuando el cuerpo nos vuelve hacia sus cauces.* (Gil de Biedma, 2012: 49)

Este soneto es descrito por Biedma en una nota a la primera edición de su obra como «el último y el menos malo de los muchos en que serví mi aprendizaje de poeta» (Gil de Biedma, 2012: 243). En el verso 2, la evocación del canto aniquilador de las

⁸ Anaximandro de Mileto (c. 610 – c. 547 a. C.) fue un filósofo presocrático, discípulo de su compatriota Tales. El pasaje se lee en el comentario a la *Física* de Aristóteles de Simplicio de Cilicia (490 – 560 d. C.), y figura como fragmento B 1 en la edición de los filósofos presocráticos de H. Diels y W. Kranz (*Die Fragmente der Vorsokratiker*, 5.^a ed., Berlín 1934-1954).

sirenas es una clara referencia de la tradición grecolatina, ya que estas criaturas mitológicas se encuentran en muchas obras desde *La Odisea* de Homero. No obstante, estos versos no derivan de la lectura directa del texto de Homero, sino que evocan principalmente el final de «La canción de amor de J. Alfred Prufrock» de T. S. Eliot, uno de sus autores más admirados (Barón Palma, 1996: 82):

*I have heard the mermaids singing, each to each. (...)
I have seen them riding seaward on the waves blown back
When the wind blows the water white and black.*⁹

Otro motivo odiseico lo hallamos en el poema «En una despedida» (p. 168), en concreto en los versos siguientes: «Si este mar de proyectos / y tentativas naufragadas, / este torpe tapiz a cada instante / tejido y destejido / esta guerra perdida, / nuestra vida». Estos versos hacen referencia al pasaje del tapiz que Penélope, esposa de Odiseo, tejía por el día y destejía por la noche para aplazar la elección de los pretendientes mientras esperaba que su marido volviese de la guerra de Troya. Asimismo, creemos interesante la identificación de la «guerra perdida» con la vida, la cual se repite en el poema «Antes de ser maduro» (p. 203) en estos versos: «Soldado de la guerra perdida de la vida, / mataron mi caballo, / casi no lo recuerdo».

Dos poemas del libro tienen como título un emplazamiento de Grecia: «Desembarco en Citera» (p. 165) y «La calle Pandrossou» (p. 207); aunque ambos están dedicados a lugares de la Grecia moderna, para Gil de Biedma —como para Cavafis y Gil-Albert— era posible descubrir elementos de continuidad que permitían reconocer la Grecia antigua en su sucesora moderna. En el primer caso se trata de una isla griega llamada Citera (o Citera, al sur del Peloponeso), aunque es necesario destacar que Biedma escribe este poema basándose en uno de Baudelaire titulado «Un voyage à Cythère». El segundo poema describe una populosa calle de la ciudad de Atenas y expresa el afecto que Biedma siente por Grecia; pide que, si pasa por allí alguien que le tenga aprecio, le encomiende a esa ciudad. Este cariño por Grecia es expresado también en «Después de la noticia de su muerte» (p. 160), dedicado al recientemente fallecido Luis Cernuda, donde hay dos expresiones que merece la pena considerar: por

⁹ Según la traducción de Valverde que reproduce Barón Palma: «He oído a las sirenas cantándose unas a otras (...) / Las he visto cabalgar en las olas mar adentro / peinando el blanco pelo de las olas echando atrás / cuando el viento sopla el agua hasta ponerla blanca y negra».

un lado, Biedma caracteriza a Cernuda con «la virtud —*clásicamente* bella— / de soportar la injuria de los años / con dignidad y fuerza» (la cursiva es nuestra); y, por otro, habla de los antiguos deseos de tranquilidad que tenía para la vejez de Cernuda «bajo un cielo de México, claro como el de Grecia». Además, el final del poema reza: «mi pena resumida en un título de libro: / *Desolación de la Quimera*». Como sabemos, este título, que pertenece al último libro de poemas de Luis Cernuda, publicado en 1962, contiene una clara referencia a la mitología griega: la quimera, criatura híbrida que «vomitaba llamas y tenía cabeza de león, vientre de cabra y cola de dragón» (DRAE, s.v. quimera, 2014: en línea). El empleo de la mayúscula inicial de *Quimera* comporta una personificación, de modo que al sentido figurado de ‘sueño imposible’ que tiene el término debe sumarse la monstruosidad del animal mitológico.

6.1 «Pandémica y celeste»

El poema «Pandémica y celeste», escrito entre 1963 y 1964, es el más extenso de la producción de Gil de Biedma, con 100 versos, y se incluye en *Moralidades* (1966). El propio autor afirmó que había sido el que más había tardado en componer, pero que, a su vez, había sido uno de los que más le había divertido escribir. Una de las finalidades era demostrar que el amor verdadero y el promiscuo pueden ser compatibles; otra, crear una estructura que permitiese hacer una larga enumeración de momentos vividos, a modo de soliloquio. Sin embargo, Biedma también quería apelar directamente al lector, tal y como había hecho Baudelaire en el siglo XIX, de ahí que se dirija a «hipócrita lector —*mon semblable, —mon frère!*».

A nosotros nos interesa especialmente el final de su declaración: «Y me divertía eso de coger la escala del amor de Platón y volverla del revés» (Gil de Biedma, 2010a: 1313). La escala del amor platónica sirve de andamiaje al poema, de ahí que su título haga referencia a la distinción realizada por Pausanias en *El Banquete* (180c-185c) con relación a la existencia de dos Afroditas: la «Pandemo» («Pandémica»), hija de Zeus y Dione, y la «Urania» («Celeste»), hija de Urano y sin madre.¹⁰ La primera es más joven y representa el amor vulgar, carnal e irracional, mientras que la segunda, más antigua, está representada por un amor «libre de desmesura» y propio de las relaciones entre varones

¹⁰ Antonia Cabanilles indica que el título «Pandémica y celeste» también remite a *The Sea and the Mirror* de Auden, por lo que habría una doble evocación: Platón-Auden (Cabanilles, 1989: 112).

(García Romero, 1999: 63-65). Pausanias presenta esta distinción como una disyuntiva para elegir qué tipo de amor se debe alabar: «como no es uno solo, es más correcto advertir de antemano a cuál de ellos se debe alabar» (García Romero, 1999: 63). Por el contrario, Gil de Biedma, para «volver del revés» esta escala del amor, convierte la disyunción en una suma: de «Pandémica o Celeste» pasa a «Pandémica y Celeste» (García Armendáriz, 2009: 209).

La cita usada como epígrafe corresponde al *carmen* VII de Catulo: «*quam magnus numerus Libyssae arenae [...] aut quam sidera multa, cum tacet nox, / furtiuos hominum uident amores*» [«tan gran número como las arenas de Libia [...] o como las estrellas que, cuando calla la noche, / contemplan los furtivos amores de los hombres»] (Petit, 1990: 8). Esta cita y el título constituyen el eje vertebrador del poema. En su caso, la cita, que sirve como respuesta a la pregunta de Lesbia sobre cuántos besos suyos serían suficientes, proporciona, desde el inicio, una sensación de cuantificación que vemos desarrollarse a lo largo del poema.

La primera estrofa se nos presenta como una invitación dirigida a un «tú» que rápidamente identificamos con el lector. En ella, Biedma se sirve de dos referentes: Eliot y Baudelaire. Dice así:

*Imagínate ahora que tú y yo
muy tarde ya en la noche
hablemos hombre a hombre, finalmente.
Imagínatelo,
en una de esas noches memorables
de rara comunión, con la botella
medio vacía, los ceniceros sucios,
y después de agotado el tema de la vida.
Que te voy a enseñar un corazón,
un corazón infiel,
desnudo de cintura para abajo,
hipócrita lector –mon semblable, –mon frère!* (Gil de Biedma, 2012: 172)

Los dos primeros versos pueden identificarse con los primeros de «La canción de amor de J. Alfred Prufrock» de Eliot: «*Let us go then, you and I, / When the evening is spread out against the sky*» [«Vámonos, pues, tú y yo, / Cuando el atardecer invada el cielo»] (la traducción es nuestra). Pero Biedma especifica desde un principio quién es su interlocutor: «hablemos hombre a hombre», lo cual evita la posible identificación con una mujer y sitúa el poema dentro del homoerotismo. Por otra parte, la apelación «hipócrita

lector *–mon semblable, –mon frère!*» es tomada de los primeros versos de *Las flores del mal* de Baudelaire. Así, el título y la primera estrofa, sumados al epígrafe, representan un preludio del amplio panorama intertextual que Biedma va a desarrollar a lo largo del poema.

La siguiente estrofa muestra la combinación de los dos tipos de amor, el promiscuo o «pandémico» y el «dulce amor» o «celeste». Resulta una especie de justificación ante la infidelidad y promiscuidad:

*Porque no es la impaciencia del buscador de orgasmo
quien me tira del cuerpo hacia otros cuerpos
a ser posible jóvenes:
yo persigo también el dulce amor,
el tierno amor para dormir al lado
y que alegre mi cama al despertarse,
cercano como un pájaro.
¡Si yo no puedo desnudarme nunca,
si jamás he podido entrar en unos brazos
sin sentir –aunque sea nada más que un momento–
igual deslumbramiento que a los veinte años!* (Gil de Biedma, 2012: 172)

Esta justificación continúa en la tercera estrofa, donde alega que para saber de amor es necesario conocer la soledad y haber hecho el amor con «cuatrocientos cuerpos diferentes»:

*Para saber de amor, para aprenderle,
haber estado solo es necesario.
Y es necesario en cuatrocientas noches
–con cuatrocientos cuerpos diferentes–
haber hecho el amor. Que sus misterios,
como dijo el poeta, son del alma,
pero un cuerpo es el libro en que se leen.* (Gil de Biedma, 2012: 173)

Los «cuatrocientos cuerpos» evocados por Biedma nos traen el recuerdo del mencionado *carmen* XI catuliano, en el que dice que Lesbia tiene «trescientos amantes» (Petit, 1990: 13). La cifra está probablemente usada con valor metonímico para indicar una gran cantidad y, a su vez, es diferente del número usado por Catulo para introducir una novedad con respecto a este; para competir con el poeta latino, solo tenía sentido proponer un número mayor, nunca menor.

Los últimos tres versos de la estrofa se apoyan en el poeta John Donne para lanzar una teoría sobre el amor: «Que sus misterios, / como dijo el poeta, son del alma, / pero un

cuerpo es el libro en que se leen». Los versos de Donne en «The ecstaxy» nos muestran una clara vinculación: «Love's mysteries in souls do grow, / But yet the body is his book» [«Los misterios del amor crecen en las almas, pero sólo el cuerpo es su libro» (la traducción es nuestra)] (Cabanilles, 1989: 112).

Los 28 versos siguientes componen una enumeración de las experiencias del amor «pandémico» con los «cuatrocientos cuerpos»:

*Y por eso me alegro de haberme revolcado
sobre la arena gruesa, los dos medio vestidos,
mientras buscaba ese tendón del hombro.
Me conmueve 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.
O aquel portal en Roma –en via del Babuino.
Y recuerdos de caras y ciudades
apenas conocidas, de cuerpos entrevistados,
de escaleras sin luz, de camarotes,
de bares, de pasajes desiertos, de prostíbulos,
y de infinitas casetas de baños,
de fosos de un castillo.
Recuerdos de vosotras, sobre todo,
oh noches en hoteles de una noche,
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.
Sin despreciar
–alegres como fiesta entre semana–
las experiencias de promiscuidad. (Gil de Biedma, 2012: 173)*

Ese inventario de experiencias reúne referencias a sus propios poemas, a Eliot («oh noches en hoteles de una noche»), a Mallarmé («de la langueur goutée à ce mal d'être deux») e, incluso, a Shakespeare y su *Love's Labour's Lost* (Cabanilles, 1989: 113).

A partir de aquí comienza el planteamiento del otro tipo de amor, el «celeste», porque de nada le «valdrían trabajos de amor disperso si no existiese el verdadero amor». La voz poética va a exaltar ahora las virtudes del amor celeste, considerado como más elevado, contraponiéndolo al «pandémico». Esta parte comienza con los siguientes

versos: «Mi amor, / íntegra imagen de mi vida, / sol de las noches mismas que le robo».

Con esta romántica sentencia, comienza la exposición del amor fiel:

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

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

*Porque en amor también
es importante el tiempo,
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,
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,
mientras seguimos juntos
hasta morir en paz, los dos,
como dicen que mueren los que han amado mucho. (Gil de Biedma, 2012: 174-175)*

La cuestión del efecto del tiempo sobre este tipo de amor es tomada de «Amando en el tiempo», de Cernuda, mientras que en los versos «para pedir la fuerza de poder vivir / sin belleza, sin fuerza y sin deseo» hallamos el eco de Baudelaire («Un voyage à Cythère» y «Ah Seigneur! Donnez-moi la force et le courage») (Cabanilles, 1989: 113).

El poema «Pandémica y celeste» parte, pues, de dos referentes clásicos: la distinción de dos tipos de amor realizada en *El Banquete* de Platón y la cita del *carmen* VII de Catulo. Por su parte, Laguna Mariscal (2002), por ejemplo, ha detectado una clara evocación de Propercio II 15, tanto en la temática como en la estructura del poema, lo cual es, a nuestro juicio, posible; acabamos de ver que «Pandémica y celeste» constituye un compendio de citas y referencias de muchas tradiciones diferentes, tal y como hemos visto en nuestro análisis. Sin embargo, si damos crédito a las declaraciones realizadas por el autor en varias entrevistas (mencionadas en puntos anteriores), es más plausible considerar a Catulo como una referencia más influyente que Propercio.

En suma, lo que sí podemos afirmar es que en la base del poema se encuentra la Tradición Clásica de una forma evidente a través de Platón y Catulo. La razón por la que usó estas referencias posiblemente sea la «autoridad», ya que esta «protege, tradicionaliza y disfraza» (Pere Rovira, en Romano, 2009a: 663). De este modo, la Tradición Clásica le sirve a Biedma para crear los cimientos sobre los que ir imbricando el resto de referencias que componen el poema.

6.2 «Epigrama votivo»

Un epigrama es una composición poética de breve extensión en la que, de manera precisa y con agudeza, se expresa un motivo satírico o festivo. Existen diferentes tipos de epigramas: sepulcral, votivo y erótico. Los epigramas votivos se escribían como dedicación u ofrenda. El poema que analizamos es un epigrama votivo, como el propio título reconoce, y sigue la línea de los epigramas incluidos en el libro VI de la *Antología Palatina*, tal como se indica en el subtítulo del poema. En él Biedma señala la otra influencia notable del poema: Góngora; su influencia se entrevé sobre todo en el estilo del poema, que adquiere la estructura de una silva, pero también, como veremos a continuación, en la utilización del hipérbaton y la diéresis (Laguna Mariscal, 2002: s. p.).

En «Pandémica y celeste» predomina el tono reflexivo y elegíaco, la parodia es el mecanismo que prima en «Epigrama votivo». A continuación reproducimos el poema:

(*Antología palatina, libro VI,*
y en imitación de Góngora)

Éstas con varia suerte ejercitadas
en áspero comercio, en dulce guerra,

*armas insidiosas
—oh reina de la tierra
señora de los dioses y las diosas—,
ya herramientas melladas y sin filo,
en prenda a ti fiadas,
hoy las acoge tu sagrado asilo,
Cipris, deidad de la pasión demótica.*

*Bajo una nueva advocación te adoro:
Afrodita Antibiótica. (Gil de Biedma, 2012: 191)*

El poema «Epigrama votivo» (*Poemas póstumos*, 1968) gira en torno al tema de la *renuntiatio amoris* y va dirigido a la diosa Afrodita. El tema concreto del epigrama está vinculado a los epigramas de la *Antología Palatina* dedicados al «retiro de una prostituta de la actividad sexual». Cuando una cortesana se retiraba, ofrecía como ofrenda los instrumentos de su trabajo a la diosa Afrodita (Laguna Mariscal, 2002: s. p.).

En el poema que analizamos el sujeto poético realiza una *renuntiatio amoris* y ofrece como tributo a la diosa Afrodita sus «armas», descritas como «herramientas melladas y sin filo». Estas «armas» se corresponden con los órganos sexuales y la caracterización «melladas y sin filo» se refiere a algún problema como la impotencia o la inapetencia sexual. Esta interpretación de la palabra «armas» se basa en la elegía I 3 de Propercio (versos 13-17), en los que el poeta denomina el órgano sexual masculino con la metáfora de las «armas» (Laguna Mariscal, 2002: s. p.).

Esta renuncia a la actividad amorosa tiene como motivo la madurez pero, sobre todo, la enfermedad que el poeta había conocido por esa época: la sífilis. En una carta dirigida a Juan Marsé (febrero de 1962), Biedma declara padecer esta enfermedad:

Probablemente a estas horas ya sabrás por Antonio que estoy enfermo y me tuve que quedar en Barcelona. Parece ser que en Filipinas agarré una sífilis —esto te lo digo a ti porque estás en el Instituto Pasteur, pero no lo cuentes mucho a la gente, porque aumentaría mi reputación de libertino— y como tardé mucho en darme cuenta, porque el chancro me salió en la garganta, cuando me analizaron la sangre estaba ya al noventa y cuatro por ciento. Todo esto no tiene ninguna importancia, porque ahora —para disgusto de los curas— se cura radicalmente con unas sencillas inyecciones de penicilina, pero tengo que estar unas semanas en tratamiento y vigilado por el médico, y además sin joder, porque todavía contagio —llevo quince días así y la castidad empieza a pesarme. (Gil de Biedma, 2010b: 237)

Los dos últimos versos del poema confirman nuestra interpretación: «Bajo una nueva advocación te adoro: / Afrodita Antibiótica». Esta paródica forma de denominar a

la diosa del amor oculta una realidad: los antibióticos son el remedio para la enfermedad que provoca que las «armas» estén «melladas y sin filo».

Ponce Cárdenas (2015: 97-100) aduce varios de los epigramas votivos consagrados a Afrodita presentes en el libro VI de la *Antología Palatina* (el 17, de Luciano; el 18, de Juliano; el 191, de Cornelio Longo; el 206, de Antípatro de Sidón; el 208 y el 209, de Antípatro de Tesalónica; el 210, de Filitas de Samos, y el 211, de Leónidas de Tarento), en los cuales se presentan casos de cortesanas que hacen ofrendas a la diosa Afrodita y que pudieron servir de inspiración a Biedma. De entre todos ellos nos resulta especialmente relevante el de Filitas de Samos (A.P. VI 210), porque presenta una gran cercanía temática al poema de Biedma: habla de una cortesana a la que le ha llegado la hora de jubilarse. Dice así:

«A la edad de cincuenta años, o incluso más, la enamoradiza Nicíade ha colgado del templo de Cipris sus sandalias, las horquillas para la cabellera, el refulgente bronce que jamás cesa de reflejar fielmente las imágenes, un preciado cinturón y aquellos objetos que un hombre no debe llamar por su nombre, pero que pueden verse en esta exposición de Cipris al completo» (en Ponce Cárdenas, 2015: 99; traducción modificada).

Los objetos que no se pueden nombrar serían los propios de su oficio (p. ej. consoladores). En el caso del poema de Biedma, esos objetos serían las propias «armas», los órganos sexuales que han quedado inutilizados por la enfermedad.

6.3 «Himno a la juventud»

El poema «Himno a la juventud» (*Poemas póstumos*, 1968; escrito en 1965) contiene muchas referencias clásicas. De hecho, el propio título alude a un género literario clásico: el himno. Los himnos son composiciones poéticas en honor de los dioses o los héroes, por lo general. En el caso que nos atañe, Gil de Biedma escribe un himno dedicado a la «juventud». Esta palabra se nos presenta en el poema con un doble significado: por un lado, la juventud en minúscula, que haría referencia al período de la vida que precede a la madurez; y, por otro, la juventud en mayúscula, presentada como la divinidad a la que está dirigida el himno. Como sabemos, en la tradición grecolatina la diosa de la juventud era Hebe (mitología griega) o Juventas (mitología romana). Sin embargo, por la

descripción realizada en el poema sabemos que Biedma está aludiendo a Afrodita, la diosa del amor, caracterizada por su juventud y belleza. A continuación reproducimos el poema:

Heu quantum per se candida forma valet!
PROPERCIO, II, XXIX, 30.

*A qué vienes ahora,
juventud,
encanto descarado de la vida?
Qué te trae a la playa?
Estábamos tranquilos los mayores
y tú vienes a herirnos, reviviendo
los más terribles sueños imposibles,
tú vienes para hurgarnos las imaginaciones.*

*De las ondas surgida,
toda brillos, fulgor, sensación pura
y ondulaciones de animal latente,
hacia la orilla avanzas
con sonrosados pechos diminutos,
con nalgas maliciosas lo mismo que sonrisas,
oh diosa esbelta de tobillos gruesos,
y con la insinuación
(tan propiamente tuya)
del vientre dando paso al nacimiento
de los muslos: belleza delicada,
precisa e indecisa,
donde posar la frente derramando lágrimas.*

*Y te vemos llegar –figuración
de un fabuloso espacio ribereño
con toros, caracolas y delfines,
sobre la arena blanda, entre el mar y el cielo,
aún trémula de gotas,
deslumbrada de sol y sonriendo.*

*Nos anuncias el reino de la vida,
el sueño de otra vida, más intensa y más libre,
sin deseo enconado como un remordimiento
–sin deseo de ti, sofisticada
bestezuela infantil, en quien coinciden
la directa belleza de la starlet
y la graciosa timidez del príncipe.*

*Aunque de pronto frunzas
la frente que atormenta un pensamiento
conmover y obtuso,
y volviendo hacia el mar tu rostro donde brilla
entre mojadas mechas rubias
la expresión melancólica de Antínoos,
oh bella indiferente,*

*por la playa camines como si no supieses
que te siguen los hombres y los perros,
los dioses y los ángeles,
y los arcángeles,
los tronos, las abominaciones...* (Gil de Biedma, 2012: 212-213)

El epígrafe del poema es un verso, el 30, de la composición II 29 de Propertio: «*Heu quantum per se candida forma valet!*» («¡Ay, cuánto puede por sí misma la luminosa belleza!»). Este verso es una exaltación de la belleza física que, en el poema de Biedma, encaja perfectamente con el propósito de alabanza de la juventud.

En la primera estrofa, la voz poética se dirige directamente a la «juventud» y le reprocha que venga a herir a «los mayores» cuando ya estaban «tranquilos», haciéndoles revivir «temibles sueños imposibles» y hurgándoles «las imaginaciones». Estos versos plasman desde el principio del poema el tópico del *tempus fugit*. El observador es una persona mayor llena de añoranza por los tiempos pasados en que él también era joven.

La segunda estrofa constituye una descripción de la niña («con sonrosados pechos diminutos») saliendo del mar, descripción que evoca el origen clásico de Venus/Afroditas. Este origen se recoge en los autores clásicos de manera heterogénea, ya que esta divinidad posee un origen incierto. Plauto, por ejemplo, representa a la diosa sobre una concha, tal y como aparece en el cuadro *El nacimiento de Venus* de Botticelli. Los autores anteriores a Plauto indican que esta divinidad nació de la espuma (gr. *aphrós*) que provocó el choque contra la superficie del mar de los genitales del dios Urano tras su castración a manos de su hijo Cronos, de ahí la etimología de su nombre. Así es como lo representa Hesíodo: «Y fue llamada Afroditas, la Diosa de hermosas bandeletas, nacida de la espuma, y Citeras, porque abordó a Citeras; y Ciprigenia, porque arribó a Cipros la rodeada de olas, y Filomedeas, porque había salido de las partes genitales» (en Álvarez Ramos, 1992: 3).

Gil de Biedma explicó en una lectura de poemas realizada en la Residencia de Estudiantes en 1988 que la descripción está hecha por un observador que es «un hombre mayor, cargado de literatura», que «sustituye la imagen real» por la imagen de la juventud. No obstante, esta juventud es presentada como un ser andrógino¹¹, «en quien coinciden la directa belleza de la *starlet* y la graciosa timidez del príncipe». En palabras de Biedma:

¹¹ Gil de Biedma afirmó que la descripción del andrógino tiene algunos referentes en la tradición plástica, por ejemplo, en Rubens o los cuadros *El nacimiento de Venus* y *La primavera*, de Botticelli (Gil de Biedma, 2010a: 1106).

(...) toda esa descripción y las reflexiones del contemplador sirven para ir formulando las frustraciones, las nostalgias y los resentimientos, las emociones bastante sucias que el espectáculo despierta en el hombre mayor, su deseo erótico, su frustración, su resentimiento y finalmente su venganza, que consiste en reducir a la adolescente a sus justos términos. Es lo bastante duro como para darse cuenta de que la adolescente es tímida, que se siente sola también, que sufre y que se siente frustrada. (Gil de Biedma, 2010a: 1106-1107)

Los primeros versos de la última estrofa confirman las últimas palabras de Biedma: «Aunque de pronto frunzas / la frente que atormenta un pensamiento / conmovedor y obtuso»; la muchacha llena de juventud también sufre.

Además, la muchacha posee «la expresión melancólica de Antínoos». Esta última referencia nos lleva también a la Tradición Clásica. Antínoos fue un efebo al que amó el emperador romano Adriano. Biedma inserta esta figura como arquetipo del atractivo juvenil y de la pederastia pedagógica griega que, como analizamos en puntos anteriores, es parte de su ideal homoerótico.

Asimismo, la primera parte de la estrofa siguiente («oh bella indiferente...») evoca unos versos del *De rerum natura* de Lucrecio (I 10-20):

En efecto, tan pronto como se muestra la faz del tiempo primaveral y, desatado, toma impulso el soplo fecundo del favonio, los pájaros del cielo son los primeros en saludarte a ti, oh diosa, y a tu llegada, conmovidos sus corazones por tu poder. Luego las fieras y los rebaños retozan por abundantes pastos y atraviesan arrebatados torrentes: así, prendidos de tu encanto, todos con ardor te siguen a donde te propones llevarlos. (en Álvarez Ramos, 1992: 4)

Los últimos versos muestran la ironía de Biedma, por cuanto el séquito de fieras y rebaños que espontáneamente siguen a la diosa en el texto latino es sustituido por hombres, perros y (comenzando con el plural *dioses*) los diferentes coros de la «mitología» cristiana: «los dioses y los ángeles, / y los arcángeles, / los tronos, las abominaciones...».

En suma, este poema expresa la nostalgia de Biedma por el paso del tiempo y la pérdida de la juventud. Este tema es central en su obra poética, es más, en más de una ocasión llegó a afirmar que sus dos únicos temas eran el paso del tiempo y él mismo.

6.4 «De senectute»

En 1979 Gil de Biedma escribe «De senectute» (incluido en *Poemas póstumos* en la segunda edición de *Las personas del verbo*, 1982). El poema dice así:

Y nada temí más que mis cuidados.
GÓNGORA

No es el mío, este tiempo.

*Y aunque tan mío sea ese latir de pájaros
afuera en el jardín,
su profusión en hojas pequeñas, removiéndome
igual que intimaciones,
no dice ya lo mismo.*

*Me despierto
como quien oye una respiración
obscena. Es que amanece.*

*Amanece otro día en que no estaré invitado
ni a un momento feliz. Ni a un arrepentimiento
que, por no ser antiguo,
—ah, Seigneur, donnez-moi la force et le courage!—
invite de verdad a arrepentirme
con algún resto de sinceridad.
Ya nada temo más que mis cuidados.*

De la vida me acuerdo, pero dónde está. (Gil de Biedma, 2012: 214)

En este poema encontramos varias referencias pero quizás la más notable esté en el mismo título, «De senectute», homónimo de una obra de Cicerón donde el autor intenta hacer un balance entre lo positivo y lo negativo de la vejez. Gil de Biedma toma el tema de la vejez y desmiente cualquier característica positiva. El poema está impregnado de una gran desilusión y un tono elegíaco que expresa la nostalgia por la pérdida de la juventud.

La voz poética dice que no es el suyo «este tiempo» —su momento ya pasó—, el sonido de los pájaros en el jardín «no dice ya lo mismo». En nuestra opinión, esto simboliza el desgaste del cuerpo que conlleva la vejez. A su vez, el amanecer es comparado con una «respiración obscena» para unos oídos que ya no pueden gozar de los placeres de un nuevo día: «Amanece otro día en que no estaré invitado / ni a un momento feliz». Para Biedma, la juventud es identificada con la felicidad y, por tanto, la vejez es

identificada con la angustia. Además, es destacable que no sólo echa en falta los momentos de felicidad, sino también los de exceso: ya no estará invitado «ni a un momento feliz» ni tampoco «a un arrepentimiento» que no sea antiguo.¹²

En este punto aparece un nuevo referente: Baudelaire y «Un voyage à Cythère»: «*ah, Seigneur, donnez-moi la force et le courage / de contempler mon corps et mon cœur sans dégoût!*» [«¡Ah! ¡Señor! ¡Dadme la fuerza y el valor de contemplar mi cuerpo y mi corazón sin asco!» (la traducción es nuestra)]. Posiblemente, la voz poética pide a Dios que le dé «la fuerza y el valor» para resistir ver sin asco su cuerpo envejecido y su corazón después de todos los goces atormentados del pasado. Ya sólo le preocupan sus «cuidados», igual que dice el verso inicial de un soneto de Góngora que usa como epígrafe: «Y nada temí más que mis cuidados» (véase Romano, 2009b: 139).

El último verso expresa el tópico del *ubi sunt*: «De la vida me acuerdo, pero dónde está.». La vida es asociada con la juventud, pero la vejez es una edad en la que no se puede vivir la vida plenamente. Así, el poema acaba con una contundente sentencia: la vida sólo es vida mientras se es joven, y cuando se pierde la juventud, nada merece la pena.

6.5 «De vita beata»

Este poema se escribió en 1966 y fue incluido en *Poemas póstumos* (1968). El título es una referencia directa a la obra homónima de Séneca, *De vita beata*, aunque el poema también contiene ecos de Horacio, Cernuda, Manuel Machado y Fray Luis de León (Romano, 2009b: 140). El poema dice así:

*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, 2012: 215)

¹² Encontramos la presencia del mismo motivo en Cavafis: el arrepentimiento tiene como causa el haberse entregado a los placeres descontroladamente frente a lo que su educación cristiana le exigía.

De vita beata es una obra de Séneca donde plantea que la naturaleza es razón y que el hombre debe convivir con la naturaleza para alcanzar la felicidad. Para ello, propone una moral que rechace los bajos placeres y las riquezas. Esta temática se relaciona con el *beatus ille* de Horacio, que también encontramos en la «Oda a la vida retirada» de Fray Luis de León.

El poema expresa la decadencia total y la búsqueda de la tranquilidad del personaje poético. Este necesita una casa «en un pueblo junto al mar» y tener «poca hacienda» y «memoria ninguna»; así, sin recuerdos y sin pertenencias, podría ser feliz. Es destacable la enumeración de cosas que no quiere hacer: «no leer, no sufrir, no escribir, no pagar cuentas», tan sólo quiere «vivir como un noble arruinado» entre las ruinas de su inteligencia. Esta imagen de las ruinas de la inteligencia puede relacionarse con la vejez del escritor. Quizás a estas alturas se estaba desilusionando con respecto a su actividad de escritor y esto fuese el preludio de su posterior abandono del oficio.

7. Conclusiones

En su ensayo «La imitación como mediación, o de mi Edad Media», Gil de Biedma expresa que «remontarse en el pasado —más allá de la tradición inmediata— es quizá el medio más sutil y eficaz para innovar», ya que significa «aliarse con los abuelos, contra los padres» (Gil de Biedma, 2010a: 1066). Su obra es una gran muestra de esa ruptura innovadora y reúne géneros, motivos y temas tanto de tradiciones alejadas en el tiempo (p. ej. la Tradición Clásica) como de otras más cercanas (p. ej. la poesía de Luis Cernuda).

Su poesía introduce una nueva concepción creadora a través de la construcción de un personaje poético que se llega a confundir por su verosimilitud con el propio autor. Este «héroe» poético narra las «experiencias» que le acontecen durante su propia «odisea» —metáfora de la vida—. Para ello, impregna los poemas de un tono elegíaco o satírico, según la ocasión, pero también de un coloquialismo y una fuerza expresiva que pocos poetas han logrado. Así, su poesía ofrece como referentes inexcusables algunos poetas clásicos como Catulo o Propertio, poetas con los que se llegó a sentir más identificado en comparación con otros de tradiciones inmediatas a su época.

Por otra parte, Biedma halla una identificación moral con la Grecia y Roma antiguas, en parte, debido a su condición homosexual. Esto le lleva a idealizar estas

tradiciones y a evocarlas con asiduidad en cartas, entrevistas y en sus *Diarios*. Para él, frente a una España de los años 50, llena de censura y prejuicios, Grecia y Roma son presentadas como lugares donde prima la tolerancia y la libertad sexual.

Nos interesa destacar también que Biedma es un ejemplo representativo del modelo de poeta-lector, lo cual queda reflejado en su obra mediante el uso de la intertextualidad. Como hemos visto, Biedma no intenta ocultar sus referentes, sino que su objetivo es utilizarlos otorgándoles un nuevo sentido dentro de sus poemas. Para lograrlo, inserta citas, títulos o utiliza determinadas formas y tonos propios de la tradición que quiere evocar.

Con respecto a la Tradición Clásica, en algunos poemas hemos visto la utilización de versos como epígrafes (p. ej. Catulo y Propertio), pero también hemos observado el uso de algunos títulos de obras famosas (p. ej. *De senectute*, de Cicerón y *De vita beata*, de Séneca). Del mismo modo, encontramos ecos de tópicos latinos, como el *beatus ille* horaciano o el *tempus fugit*, y la inclusión de personajes propios de la mitología grecolatina, como Afrodita.

En nuestro análisis hemos querido resaltar otra cuestión poco analizada por la crítica: la importancia del componente generacional en la formación literaria —y, especialmente, clásica— de Jaime Gil de Biedma. En el tercer apartado hemos podido comprobar que la amistad con algunos poetas (Gabriel Ferrater y Juan Ferraté, Joan Petit o Juan Gil-Albert) tuvo un papel decisivo en su conocimiento y aprecio de la Tradición Clásica.

Asimismo, hemos podido observar la urdimbre intertextual que manejaba Biedma. Sus poemas son el resultado de las múltiples lecturas y relecturas de un inteligente «poeta-lector», el cual afirmaba que «al fin y al cabo, lo normal es leer».

Muchas veces se cuestionó el por qué dejó de escribir o por qué escribió. Otra cuestión interesante sería saber por qué usaba referentes de tradiciones tan alejadas a su tiempo. Hay dos posibles respuestas: una, la innovación que decíamos al principio, y otra, la posible identificación de Biedma con esos autores y épocas del pasado. Quizás a esto último no se le ha prestado la suficiente atención. En palabras de Biedma: «Yo. Mitad Calibán, mitad Narciso, le temo sobre todo cuando le escucho interrogarme junto a un balcón abierto: “¿Qué hace un muchacho de 1950 como tú en un año indiferente como éste?”. *All the rest is silence.*» (Gil de Biedma, 2012: 248).

En esta declaración lo primero que observamos es la nostalgia por el paso del tiempo, pero su descripción como «mitad Calibán, mitad Narciso» es notable porque refleja dos de las tradiciones que encontramos en su obra: por un lado, la tradición anglosajona (Calibán es un personaje de Shakespeare) y, por otro, la clásica (Narciso pertenece a la mitología griega).

En nuestra opinión, el peso de la Tradición Clásica en Gil de Biedma va más allá de la mera significación de la *autoritas* de esas obras y autores. En Biedma encontramos una identificación a nivel personal con la moral de ese tiempo, lo cual le lleva a sentir un profundo aprecio por esa tradición. Por ello, está presente en la base de la creación de ese «personaje poético» identificado con un «héroe moderno». Biedma es consciente de su pertenencia a la época en que vive, pero para la creación de su obra decide incorporar elementos de la Tradición Clásica con los que se siente identificado a modo de juego innovador.

8. Referencias bibliográficas

- Álvarez Ramos, Eva. «“De las ondas surgida, toda brillos, fulgor, sensación pura”: el semblante de Venus en la poesía de Jaime Gil de Biedma» (Centro Internacional de Lexicografía. Universidad de Valladolid). *Actas del VII Congreso Internacional de Análisis Textual*. Asociación cultural Trama y Fondo. 1992. En línea. Disponible en:
<http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las-diosas/downloads/alvarez-ramos-eva.pdf>
- Arcaz Pozo, Juan Luis. «Catulo en la literatura española». *Cuadernos de Filología Clásica*, 22, 1989, pp. 249-286.
- Barón Palma, Emilio. *T.S. Eliot en España*. Vol. 3. Universidad Almería, 1996.
- Cabanilles, Antonia. *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Castellón: Col·legi Universitari de Castelló-Diputació de Castelló, 1989.
- Cañas, Dionisio. «Gil de Biedma y su paseo solitario entre las ruinas». *Revista de Occidente*, n.º 110-111, 1990, pp. 101-110.
- Chico, Álex y Gol, Jordi. «Entrevista a Carme Riera», *Quimera*, 379, 2015, pp. 14-20.
- Corona Marzol, Gonzalo. *Aspectos del Taller Poético de Jaime Gil de Biedma*. Barcelona: Ediciones Júcar, 1991.
- Dalmau, Miguel. *Jaime Gil de Biedma. Retrato de un poeta*. Barcelona: Circe, 2004.
- Eliot, T. S. *Lo clásico y el talento individual*. Vol. 18. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Ferraté, Juan. *Jaime Gil de Biedma. Cartas y artículos*. Barcelona: Acantilado, 2009.
- García Armendáriz, José-Ignacio. «A vueltas con Catulo y Gil de Biedma (en especial, Pandémica)». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 29, n.º 2, 2009, pp. 195-215.
- García Montero, Luis *et al.* (eds.). *Jaime Gil de Biedma: El juego de hacer versos. Litoral*, 163-164-165, 1986.
- García Romero, Fernando (trad.). Platón. *El Banquete*. Madrid: Alianza, 1999.
- Gil de Biedma, Jaime. *Obras: poesía y prosa*. Ed. Nicanor Vélez. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010a.
- Gil de Biedma, Jaime. *El argumento de la obra: correspondencia (1951-1989)*. Barcelona: Lumen, 2010b.

- Gil de Biedma, Jaime. *Las personas del verbo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012.
- Gil de Biedma, Jaime. *Diarios 1956-1985*. Ed. Andreu Jaume. Barcelona: Lumen, 2015.
- Gimferrer, Pere. «El escritor de hoy y el mundo clásico». *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid, 20-24 de abril de 1987) I*, Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1989, pp. 9-20.
- Katzen, Virginia. «La función de los intertextos clásicos en la poesía erótica de Jaime Gil de Biedma. El caso de “Pandémica y Celeste”». *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n.º 30, 2015, pp. 53-63.
- Laguna Mariscal, Gabriel. «Jaime Gil de Biedma y la Tradición Clásica: evocación y apropiación», *Sincronía*, 25, 2002. En línea. Disponible en: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/lagunainv02.htm>
- Letamendía, Nora Carmen. «La impronta grecolatina en “Pandémica y Celeste”, de Jaime Gil de Biedma». Comunicación presentada al *X Congreso Argentino de Hispanistas: Debates actuales del Hispanismo. Balances y desafíos críticos (Santa Fe, Argentina, 20-23 de mayo de 2014)*. 2014. En línea. Disponible en: <http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/bitstream/handle/123456789/345/La%20impronta%20grecolatina%20en%20Pand%C3%A9mica%20y%20Celeste.pdf?sequence=1>
- Leuci, Verónica. «Jaime Gil de Biedma y la tradición: reescrituras y relecturas en la poesía del medio siglo». *IX Congreso Argentino de Hispanistas (27 al 30 de abril de 2010)*, La Plata, Argentina. El hispanismo ante el bicentenario. Asociación Argentina de Hispanistas, 2010. En línea. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1112/ev.1112.pdf
- Mangini, Shirley. *Jaime Gil de Biedma*. 2.^a ed. Barcelona: Ediciones Júcar, 1990.
- Pérez Escohotado, Javier (ed.). *Jaime Gil de Biedma. Conversaciones*. Barcelona: Austral, 2015.
- Petit, Joan (trad.). Catulo. *Poesía*. Barcelona: Planeta, 1990.
- Ponce Cárdenas, Jesús. «Violada rúbrica de espuma: Presencias gongorinas en Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma». *AnMal Electrónica*, 38, 2015. En línea. Disponible en: http://www.anmal.uma.es/numero38/Barral_y_Biedma.pdf
- Prieto Grandal, María Victoria. «Bienamadas imágenes de Atenas (influencias de la poesía grecolatina en Jaime Gil de Biedma)». *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: Actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI*. Eds. M.^a Consuelo Álvarez Morán y Rosa Iglesias Montiel. Murcia: Universidad de Murcia, 1999, pp. 233-242.

Rodríguez Fernández, María Gracia. «El uso de la intertextualidad en Wystan Hugh Auden y Jaime Gil de Biedma», en *Poéticas*, vol. III, n.º 3, 2016, pp. 119-135.

Romano, Marcela. «Escandalosa Afrodita: tradición e irreverencia en Jaime Gil de Biedma», *III Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales (La Plata, 2007)*. La Plata, 2009a, pp. 659-668.

Romano, Marcela. «Los amores clásicos y modernos de Jaime Gil de Biedma». *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*. Mar del Plata: Eudem, 2009b, pp. 125-143.