

# Jaime Gil de Biedma y la tradición : reescrituras y relecturas en la poesía del medio siglo.

Leuci, Verónica.

Cita:

Leuci, Verónica (2010). *Jaime Gil de Biedma y la tradición : reescrituras y relecturas en la poesía del medio siglo*. IX Congreso Argentino de Hispanistas. Asociación Argentina de Hispanistas, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-043/157>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/e3mh/r2p>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*



**Jaime Gil de Biedma y la tradición:  
reescrituras y relecturas en la poesía del "medio siglo"\***

Verónica Leuci  
Universidad Nacional de Mar del Plata - CONICET

**Resumen**

En el presente trabajo se propone estudiar la obra poética del catalán Jaime Gil de Biedma, a partir de un enfoque que apunta a advertir los ejercicios de reescritura y relectura que su poesía realiza respecto de la tradición lírica heredada. La entrada elegida es la retórica, y el propósito es relevar aquellos textos que, desde la escritura de este autor del "medio siglo" español, remozan y actualizan géneros y tipologías textuales de largo abolengo (soneto, sextina, albada, canción, etc.), en el marco de una labor poética contemporánea que retoma de modo novedoso el legado tradicional.

**Palabras clave:** poesía española – Jaime Gil de Biedma – reescritura – tradición – retórica

*La poesía, en sus mejores  
ejemplos, da noticia de la  
historia, del tiempo concreto que  
modela el pensamiento y el  
sentimiento del hombre que  
escribe.*  
Ángel González

En la "Nota autobiográfica" incluida en *Las personas del verbo*, Jaime Gil de Biedma responde a las numerosas inquisiciones de sus críticos respecto de la brevedad de su obra: "Mucha gente me lo pregunta, yo me lo pregunto. Y preguntarme por qué no escribo inevitablemente desemboca en otra inquisición mucho más azorante: ¿por qué escribí? Al fin y al cabo, lo normal es leer" (1982: 208). Tal reflexión, en especial en su inquietante aseveración final, permite comenzar estas páginas poniendo en escena uno de los rostros más interesantes de nuestro polifacético poeta, en su propia voz, el *poeta lector*. Una de las "personas del verbo" que se despliega, como propósito explícito, por un lado, en los diversos ensayos que reúne en su obra crítica (condensada especialmente en *El pie de la letra*), pero que recorre y signa asimismo su obra poética, en los epígrafes, en las dedicatorias o en las notas, prefacios y demás paratextos que la rodean, a través de un recurrente ejercicio intertextual que, de modo ostensible o solapado, puebla sus poemas con voces y ecos de distinta procedencia.

---

\* Este trabajo es fruto parcial de una Beca de Investigación de la UNMDP (2008-2010), dirigida y co-dirigida por las Dras. Laura Scarano y Marcela Romano, respectivamente, con sede en el Departamento de Letras y el Celehis, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata.



Luis García Montero, uno de los principales "herederos poéticos" del catalán y también uno de sus críticos y lectores más interesantes, alude a este ejercicio persistente de intertextualidad que atraviesa la obra *biedmana*, bajo ciertas modalidades que convierten la poesía en una "operación de lectura" (García Montero 1984: 165). Entre las más relevantes, rastrea: a) la inclusión de una cita de autor clásico, al uso de las glosas literales, b) la cita de otro poeta, "más en el tono de una conversación entre amigos que en el de una prosa erudita", c) la elusión de los nombres propios concediendo al verso el uso de una frase de uso común, d) la incorporación de versos enteros de otros poetas, e) la manipulación gradual de citas que, entonces, no se respetan, y, por último, f) Gil de Biedma se cita a sí mismo, "convirtiéndose en referente e intérprete" (165-169).

Estas —al decir del poeta— "palabras de familia" que pueblan y entretejen su obra, provenientes del ámbito literario, enmarcan y recorren sus poemas, proponiendo desde la poesía su propia "tradición selectiva" (Raymond Williams 1977)<sup>1</sup>. Por un lado, en el nivel paratextual, a través de nombres de autores en dedicatorias explícitas (Aleixandre, Juan Goytisolo, Carlos Barral...), como epígrafes de poemas, poemarios o secciones de estos (Antonio Machado, Anaximandro, Auden...) Y, asimismo, se incluyen en el nivel textual: muchas veces, a partir de citas o alusiones a sus obras o como personajes poéticos, por ejemplo, en la recurrente alusión perifrástica a los poetas del "medio siglo" —en especial los barceloneses— ("compañeros de viaje", "señoritos de nacimiento / por mala conciencia escritores / de poesía social"...). Y, por último, una de las "palabras de familia" que signa su obra de modo nuclear es la figura de Luis Cernuda, en el elegiaco homenaje, por ejemplo, que le dedica en "Después de la noticia de su muerte" (*M*)<sup>2</sup>. Asimismo, en su obra crítica, tal estirpe será ratificada y ampliada, al trazar un camino en el que se seleccionan algunos de sus maestros: Baudelaire, Edgar Allan Poe, Mallarmé, Valéry, el Guillén de las tres ediciones de *Cántico*, la tradición anglosajona, la poesía medieval, Góngora y Garcilaso en el Siglo de Oro, los románticos, Rilke, los surrealistas, T. S. Eliot, Auden y, especialmente, la lectura de *The poetry of experience*, de Robert Langbaum (1980: 78).

Las ideas de este autor y su original concepción de una "poesía de la experiencia" constituyen para Biedma un faro principal, una de las fuentes primordiales de donde abrevan sus originales lecturas, sus postulados teóricos y su labor como poeta. La poesía de la experiencia emplaza sus principales características en la oposición que plantea respecto del legado ilustrado anterior que, con su visión científica del mundo, su punto de vista analítico, había disociado *pensamiento* y *emoción* (o hecho y valor). Desde esta perspectiva, uno de los mayores retos del romanticismo fue superar tal antinomia, en busca de reintegrar las dos partes que conformaban esa dicotomía disociada, lo cual se logra mediante la

---

<sup>1</sup> Estas voces de las que se nutre la obra *biedmana* se diseminan en sus poemarios también de modo más velado, en especial, como señala el propio poeta, cobrando verdaderamente el centro de la escena en *Moralidades*. Así, podemos rastrear conexiones menos explícitas con el orbe literario, que exigen un lector más experto. Tal vez, entre las más evidentes, podemos mencionar a Fray Luis, Quevedo, Garcilaso, en la serie española; Baudelaire, especialmente, en el ámbito francés; y, sumados a los latinos que se citan en los epígrafes, "Séneca y Cicerón, acompañan el trayecto del personaje poético en sus deseos de alcanzar una 'vida retirada'" (Romano 2003: 150).

<sup>2</sup> Utilizaremos abreviaturas al referirnos a los poemarios de Gil de Biedma, que se incluyen en *Las personas del verbo*: CV para *Compañeros de viaje* (1959), M para *Moralidades* (1966) y PP para *Poemas póstumos* (1968). Estos poemas son precedidos por *Según sentencia del tiempo* (1953), conformado por un único soneto.



*objetividad*. Ahora bien, en el proceso de esta integración romántica, como advierte Langbaum, primero se pasó por una etapa extrema: la del retorno del puro sentimiento, la expresión de la subjetividad como un fin en sí mismo. En esta línea, es interesante señalar algunas de las acusaciones que sufre la literatura romántica que, en relación con lo anterior, son "el excesivo sentimentalismo y la dicción hinchada" (Maqueda Cuenca 2001: 75). Contra tales "lirismos" o excesos patéticos reacciona Jaime Gil de Biedma. En este sentido, a través de los ejemplos de Unamuno y, en especial, de Luis Cernuda —apoyado en la tradición inglesa—, la poesía biedmana entroncará con una línea de "poesía meditativa" que se aleja de "los hallazgos de la generación del 27 y que tampoco acepta incorporarse a los toscos planteamientos de las poéticas sociales" (Rovira 1986: 66-67). Se deja de lado esa "dicción hinchada" a través de un tono "medio", contenido, reflexivo, atravesado por la ironía, emplazándose, por un lado, en la voluntad de llaneza y coloquialismo y, por otro, en el énfasis en la forma. "Renglones contados" —como dice uno de sus poemas más famosos— que lo alejan de retóricas ampulosas o altisonantes, no sólo en cuanto a las efusiones líricas, entonces, sino también como respuesta a la retórica grandilocuente o programática de los poetas sociales de primera generación (o los poetas sociales "de partido")<sup>3</sup>.

Un repaso de los "marcos" de los poemas permite advertir la convivencia de series genéricas y estróficas que nos remiten a universos variados: la tradición española, por ejemplo, en su doble vertiente culta y popular, coexiste con el repertorio que nos llega desde los clásicos o versos que recuperan métricas (y lenguas) extranjeras, como la sonoridad del francés y el inglés. La operatoria de reescritura, entonces, como el rescate de autores que veíamos a propósito de su labor crítica, excede el estrecho e insular contexto de la literatura española para renovar como experiencias poemáticas materiales de fuentes diversas, temporal y espacialmente. Sin embargo, como señala García Montero en su citado ensayo, "no se trata de jugar a las adivinanzas, buscando préstamos y espigando como perros perdigueros los campos (169). Por eso, más que descubrir citas, nuestra tarea será en cambio la de detectar *tonos, ritmos, modos* o *ecos*, lejanos o próximos, que, desde las elecciones

---

<sup>3</sup> En este sentido podemos hablar de una modulación personal que enlaza con un debate generacional: la reescritura retórica biedmana parece hacerse eco de la polémica condensada en torno al enfrentamiento de los postulados "poesía como conocimiento" vs. "poesía como comunicación", que cobra el centro de la escena en el "medio siglo" español. La "poesía: comunicación", citando la sentencia de cuño alexandrino que suscribe Bousoño, atañe a una visión que enfatiza la *comunicabilidad* de la poesía, la *referencialidad*, el "qué decir" y "para quién" (Romano 3), postulados que —con salvedades que exceden la actual presentación— habían acuñado los "primeros sociales" del '40. Ahora bien, en esta polémica, desde distintas líneas, los jóvenes poetas del 50 giran el foco y posan la mirada sobre el lenguaje poético. Sin dejar de lado el interés comunicativo, la llegada a un lector "cómplice", la búsqueda (cada vez más problemática) del encuentro entre "las palabras y las cosas", el primer binomio de la disyuntiva concierne pues al "cómo decir", a la exploración de un lenguaje de la poesía que, "además de comunicar, era un acto de *conocimiento*, un proceso de descubrimiento de la realidad en el acto mismo de producir el texto poético" (Persin 1986: 10). La importancia de la "forma" del poema —en este panorama trazado de modo sucinto— parece constituirse entonces como una respuesta que, desde la retórica, apunta a la exploración del lenguaje de la poesía en que nos situaba el debate. El "interés por contar", entonces, en una poética que, con sus divergencias o especificidades, se engloba en los lineamientos generales de la "poesía social", no excluye pues las posibilidades y estrategias de la tradición lírica, renovadas, empero, hacia un nuevo *decir poético*.



métricas y retóricas, Gil de Biedma recupera y (re)crea en sus poemas, reformulados en un nuevo decir poético que lee, lúcida y concientemente, el legado de la tradición.

### Ritmos y metros en la reapropiación biedmana

Su contacto con la literatura peninsular lo podemos advertir, en cuanto a los tipos estróficos, en primer término, en la recuperación de uno de los metros más consagrados en la serie española, el octosílabo. Este metro (hispanico por excelencia) se disemina profusamente a lo largo de los poemarios, en la búsqueda —declarada por el propio poeta— de un "ritmo octosilábico", que utiliza, con mayor o menor éxito, este verso, para componer un "ritmo libre" de base octosilábica<sup>4</sup>. Se hace presente, por ejemplo, en "Volver" y "En el Castillo de Luna", de *M*, variantes de redondillas, en las que predomina la rima asonante abrazada. Asimismo, la asonancia determina también la musicalidad de otras formas poemáticas breves del mismo poemario, constituidas por "Mañana de ayer, de hoy", "Días de Pagsanján", "Loca" o "Happy Ending". En esta misma línea, los ecos de la copla popular, a la vez, de larga tradición en la serie peninsular, se hacen presentes en "La novela de un joven pobre", en las ocho cuartetas asonantadas en que se desarrolla el relato de la vida de "Pacífico Ricaport". Por su parte, la preferencia por la rima asonante se observa asimismo en la pervivencia del romance, una de las formas más antiguas y cultivadas de la tradición poética. Lo podemos ver, por ejemplo, en "Auden's at last the secret is out", cuya inscripción genérica se indica en el propio poema, en el subtítulo que se incluye entre paréntesis, "en romance": dilogía que nos remite tanto a la forma estrófica como a la lengua en que se traduce el poema de Auden, el español. Este romance, dividido en estrofas de ocho versos, culmina sin embargo con dos eneasílabos, en dos versos paralelos que, anáforicamente, cierran el poema: "hay siempre una clave privada/ hay siempre un secreto perverso" (109). Luego, "Piazza del Popolo" (*CV*), un extenso monólogo dramático en que se cede la voz, explícitamente, a "María Zambrano", constituye un romance que respeta su forma más habitual: una larga serie de octosílabos sin divisiones estróficas, con rima asonante en los versos pares, poblada de encabalgamientos, anáforas, repeticiones, paralelismos, políptotos que contribuyen a la atmósfera de oralidad de tales creaciones en su surgimiento medieval. Asimismo, en usos menos habituales, el romance aparece bajo la forma del romance endecha, en "El juego de hacer versos" (*M*), o el romancillo que enmarca "A una dama muy joven, separada" (*M*), título que nos reenvía a su vez, en el nivel temático, al viejo tópico de la "dama malmaridada".

Por su parte, la recuperación del endecasílabo, escasamente trabajado por Biedma, se encuentra en el único soneto incluido en *Según sentencia del tiempo*, con el que inicia su obra,<sup>5</sup> o bajo la rigurosa forma de la octava real, en los poemas "Recuerda" y "Al final", de

<sup>4</sup> Las declaraciones de Gil de Biedma a este respecto son citadas por Abad Nebot (1996: 118).

<sup>5</sup> El propio autor se refiere a este molde, y a su escasa presencia en su producción, que se observa simplemente en un soneto con el que se abre su obra completa, de *Según sentencia del tiempo*, al que podemos sumarle otro, incluido en la sección I ("Cuando el cierzo y el ábrego") de *Versos a Carlos Barral por su poema "Las aguas retiradas"*. Respecto del soneto incluido en su primera *plaque*, cuyo primer verso dice "Sorprendiese en la luz el crecimiento", señala Biedma: "escritura casi automática, el último y menos malo de los muchos en que serví de mi aprendizaje de poeta" (Nota a la primera edición de *Las personas del verbo*). Asimismo, en la entrevista realizada por Péré Rovira (1988), afirma el poeta que "para escribir sonetos no hace falta tener sentido de la forma, porque la





CV. En el marco de los usos estróficos, no obstante, sin duda requiere un tratamiento más exhaustivo la llamativa reapropiación de uno de los moldes más intrincados y artificiosos del repertorio de la tradición, la sextina, compuesta por Biedma bajo el título de "Apología y petición" e incluida en M. Este texto renueva las rigurosas leyes formales bajo la temática del ensayo político, desarrollando una polémica línea argumentativa que analiza los "demonios" pasados y presentes de la sociedad española. Sin embargo, como señala el propio Biedma, su curiosidad respecto de este canon estrófico no le venía de la tradición española áurea, sino en lengua inglesa, a través de las versiones Sir Philip Sydney o, entre los modernos, Ezra Pound, T. S. Eliot o Auden que resucitan "ese desusado artilugio de los trovadores" (1985: 82). La sextina se caracterizó por la complejidad formal de la combinación de treinta y nueve versos de arte mayor, generalmente endecasílabos, divididos en seis estrofas de seis versos y una final, denominada *envoi*, *envío*, *tornada* o *contera*, de tres versos. Sin embargo, la mayor dificultad radica, en este caso, no sólo en la estructura métrica, sino en un nivel léxico que se arma en torno a la forma verdaderamente laberíntica de seis palabras-rima (generalmente sustantivos graves), colocadas al final de los versos y que se irán repitiendo en las siguientes estrofas, alternando su orden, pero siguiendo siempre una misma ley<sup>6</sup>.

Las versiones tradicionales, en sus constantes semióticas, versaban sobre asuntos prioritariamente amorosos, con palabras-rima (sobre todo las herrerianas, como "llama", "fuego" o "nieve") que, al decir del propio poeta que nos atañe, de tan metaforizadas, "se vacían de todo sentido y se convierten en comodines" (Biedma 1985: 83). En manos de Biedma, en cambio, la elección de estas palabras, en consonancia con el asunto tratado, se alejará del modelo que le antecede para estacionarse en palabras que, en cambio, se van metaforizando, se van cargando de sentido al repetir las en contextos distintos, perdiendo poder denotativo y ganando poder connotativo (Biedma citado en Rovira 1988: 29). Su selección, entonces, estará compuesta por *España*, *demonios*, *pobreza*, *gobierno*, *hombre*, *historia*: una serie semántica que, en sí misma, permite condensar el argumento de todo el poema. Ésta se irá repitiendo a lo largo de las estrofas, alterando su orden de acuerdo con las rigurosas leyes del género, para desarrollar un ensayo en verso dividido en tres partes. Una primera en la que se expone una tesis que comienza "in media res": "Y qué decir de nuestra madre España", que atañe, desde una enunciación plural, a una visión fatalista de los males de la sociedad española, signada por una "terrible maldición". Luego, esta voz plural y pública dará paso a un sujeto en primera persona que abre, desde este cambio de perspectiva, una segunda parte que refuta, desde una visión personal y crítica, la teoría "mística" de los primeros versos para atribuir, ahora, responsabilidades a los hombres, y sorteando entonces un destino inexorable para abrir la posibilidad de una salida: "Porque quiero creer que no hay demonios. / Son hombres los que pagan al gobierno, / los empresarios de la falsa historia, / son hombres quienes han vendido al hombre". Por último, los tres versos finales prosiguen las versiones tradicionales en el estricta utilización de dos palabras-rima por verso, una en medio y otra al final, y configuran la "petición" a la que aludía el título, en este caso, una exhortación del sujeto que apunta a revertir la historia,

---

forma te la dan hecha [...]. Un soneto o una sextina son absolutamente fáciles de hacer. La ventaja de la sextina sobre el soneto es que sonetos hay tantos que ya no son poemas, son sonetos (29).

<sup>6</sup> Para ver las rigurosas leyes y características de la sextina, remitimos a los estudios de Navarro Tomás, Fubini o Díez Echarri.



como salida posible al "laberinto", formal y temático, en que nos emplazaba el poema<sup>7</sup>. Artificio de virtuosismo y alarde técnico, pues, que se retoma este caso para encerrar un poema de denuncia, que sortea las intrincadas pautas formales para desplegarse bajo la forma de un ensayo que fluye en un discurso de corte netamente social.

### De constantes y variantes: continuidades y renovaciones genéricas

Ahora bien, si hasta aquí hemos revisado la actualización contemporánea de moldes estróficos de larga data en la trayectoria poética, podemos decir con Begoña López Bueno que las series genéricas son renovadas asimismo en una lectura genealógica que, diacrónicamente, permite posicionar las reformulaciones biedmanas como parte integrante de las constantes y variantes que constituyen un género. Éstas se hallan atravesadas no sólo por relaciones intertextuales de índole literaria, sino también por contextos culturales que, a través del tiempo, determinan y enmarcan cada creación<sup>8</sup>. En este sentido, resulta interesante en primer lugar la actualización contemporánea que el poema "Albada" (de *M*) realiza respecto del universo poético medieval<sup>9</sup>, en el revisitado tópico de la llegada del alba que obliga a los amantes a separarse<sup>10</sup>. Biedma mantiene los tópicos característicos, pero renovados en la clave contemporánea de una canción de alba urbana, dando paso a este nuevo *locus* de la modernidad, que parece funcionar no sólo como escenario sino como un nuevo protagonista que asoma, cada vez más nítido, a lo largo del poema. Asimismo, el poema transforma "el amor cortés en transitoria aventura de una noche" (Biedma 1985: 78) en el cual los elementos de la tradición se adecuan a un tratamiento urbano y contemporáneo: en la esfera del trabajo ambulante ("flores en los puestos de las Ramblas"), con una nueva —e impertinente— adjetivación para las aves ("pájaros *cabrones* que silban en los plátanos"), o al transformar al anacrónico *gaita* en un *portero*, que despierta la "conciencia" y la "vuelta a la realidad" del sujeto<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Ver a este respecto el minucioso análisis del poema que se realiza en el artículo de Romano (2007) citado en la Bibliografía.

<sup>8</sup> Partimos de las teorizaciones de Begoña López Bueno, quien señala que los principios de formación de un género responden a dos vertientes que, a la vez, pueden presentarse interrelacionadas: por un lado las *constantes retóricas* (forma exterior) y por otro las *constantes semióticas* (forma interior), que podríamos equiparar con la estructura externo-formal y con el "contenido". Estas constantes no son inmutables, sino que van cambiando y necesitan permanentes redefiniciones en el contexto en que se instauran. Los géneros, por tanto, responden a una configuración histórica: su existencia tiene lugar desde el momento en que existe una combinación de *constantes* y eventualmente *variantes*, en el marco de una evolución diacrónica que modifica el sistema establecido para crear una nueva red de relaciones (1992: 99-100).

<sup>9</sup> No obstante, es importante mencionar los antecedentes que señala Dronke respecto de este tipo de composiciones: el "alba" presenta remotos antecedentes de distintos lugares y épocas: "albas antiguas" aparecen en la poesía griega del siglo II d.C., en la poesía árabe del siglo VII d.C. e incluso en la China del siglo VI a.C. (1978: 214-215).

<sup>10</sup> "El alba describe un encuentro secreto: los enamorados se encuentran de noche (y a veces a punta de alba), saben que la llegada del día interrumpirá su dicha, y que las características y la conmovedora intensidad de su amor están condicionadas por ella. La luz del día suscita de nuevo las exigencias del mundo real que despierta, a las que los enamorados deben doblegarse" (Dronke 1978: 213-214).

<sup>11</sup> El autor, en su artículo "La imitación como mediación, o de mi Edad Media" señala que esta "Albada" contemporánea tiene un antecedente puntual, perteneciente al trovador Giraut de Bornelh y



Por su parte, "Canción para ese día", "Canción de aniversario", "Canción de verbena" y "Canción final" traen a la escena poética biedmana los ecos musicales que aporta la canción, uno de los géneros más heterogéneos de la tradición, por sus variables usos, apropiaciones y estructura. En el caso que nos ocupa, se dejarán de lado las versiones cultas para proseguir, en cambio, en el camino de la oralidad y musicalidad que veíamos hasta aquí en la adopción de los ritmos de la poética medieval, a la que se suma "la apropiación de otras poéticas orales más contemporáneas" (Romano 2003: 149). Estas se ven, por un lado, en la "Canción de verbena", de *PP*, una traducción o versión libre de "L' instant précis" (perteneciente al álbum "Nit de Sant Joan", de Jaume Sisa)<sup>12</sup>. Y, por otro, en la "Elegía y recuerdo de la canción francesa", de M. Esta última propuesta, sin embargo, se bifurca a partir del título en un poema que reenvía, por un lado, al mundo de los clásicos, a través de un registro elegíaco que enmarca los cauces de la "chanson" recordada, que conjuga la conciencia política de una Europa devastada y la propia soledad: "la heroicidad canalla, / el estallido de las rebeldías / igual que llamaradas, y el miedo a dormir solo, / la intensidad que aflige al corazón" (Biedma 1985: 134).

La presencia de la canción, finalmente, culmina por un lado, el primer libro, *CV*, con la "Canción para ese día" y, por otro, el último de sus poemarios, *PP*, con la "Canción final". Este poema oscila entre la inscripción retórica en que lo posiciona el título y el "arte poética", ya que este breve texto representa el tercer y último poema específicamente metapoético. Los seis versos que lo componen cierran, a la vez que el poemario, la obra del poeta, a través de un tono sentencioso y elegíaco que condensa en el afamado tópico de "la rosa" la alusión a una palabra poética que, en su condición ficcional, "no es verdad y quema" (1985: 186).

En un remoto enlace con la tradición de poesía musical, asimismo, en el "Himno a la juventud", en consonancia con el epígrafe latino de Propertio que lo enmarca, se remedan los propósitos más antiguos del molde: "el canto de alabanza" (como señala su etimología) que se dedicaba a alguna deidad. En el caso que nos concierne, los apóstrofes estarán dirigidos a una reformulada deidad profana, la juventud, diosa indiferente ante un hiperbólico séquito de devotos: "te siguen los hombres y los perros, / los dioses y los ángeles, / y los arcángeles, / los tronos y las abominaciones..." (1985: 183).

Luego, el "Epigrama votivo" de *PP* encarna uno de los ejercicios de intertextualidad (o imitación) más importantes de su obra. En este poema la reescritura se realiza paródicamente, actualizando el repertorio mitológico y la sintaxis áurea en un insolente diseño que, como nos indica el autor en el epígrafe, tiene como fuentes explícitas la *Antología palatina* (Libro VI) y el intrincado lenguaje gongorino. El poema renueva en clave humorística el tópico de la *renuntiatio amoris*, en la ofrenda paródica que le realiza a una nueva Afrodita, *Afrodita antibiótica*, que amplía de modo irreverente el conjunto de rostros que, desde la antigüedad, presenta esta diosa. Esta nueva deidad tiene que ver, no con el

titulada "Reis glorios, verais lums e clartatz" ("Rey glorioso, verdadera luz y claridad")

<sup>12</sup> Como mencionamos, "L' instant précis" es una canción incluida en el disco *Nit de Sant Joan*, espectáculo que Dagoll Dagom montó junto con Jaume Sisa y que fue estrenado en el teatro Romea el 4 de marzo de 1981. La letra de la canción, que Gil de Biedma versiona o traduce libremente en castellano, es la siguiente: "Ara és l' instant précis / De l' hora més feliç / Per aprendre a seguir la música / El ball començarà. / Tothom s'hi afegirà / Es nit de festa i no cal estar trist. // El ritme deslligat. / El temps ha capgirat. / De cop un cel brillant se'ns obrirà / I en els balcons i en els terrats / Mils de coets han esclatat / Dibuijant / Estels i sols artificials. // La lluna ens fa un somrís d' argent / I la revetlla mou el cor de la gent / La primavera s'ha escapat / Just quan l'estiu s'estrena".

*La Plata, 27-30 de abril de 2010*

<http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar>

ISBN 978-950-34-0841-4





amor carnal o el amor celeste, sino con las enfermedades venéreas, consecuencias, esta vez, de un amor promiscuo, a la que se consagran, por tanto, "armas melladas y sin filo", como metáfora de los órganos genitales, las "armas" de la sexualidad<sup>13</sup>. Por su parte, la evidente *imitatio* del estilo gongorino se observa, especialmente, en la utilización del hipérbaton de la primera estrofa (una extensa oración poblada de subordinadas), tan común en la sintaxis del cordobés, en su emulación de las estructuras latinas: "Estas con varia suerte ejercitadas / en áspero comercio, en dulce guerra, armas insidiosas" (1985: 160)<sup>14</sup>. Luego, los dos versos finales del poema presentan a la nueva deidad y constituyen la "punta": "Bajo una nueva advocación te adoro: Afrodita Antibiótica". Esta característica epigramática, la "punta", junto al tono paródico al que nos hemos remitido, adscribe este texto a la idea moderna de epigrama, que no proviene del mundo griego, sino de Marcial: "una composición breve, condensada, de intención satírica, o al menos humorística, en la que destaca necesariamente la 'punta', la agudeza" (Ortega Villaró 2005: 13).

Como señala Rovira, "Gil de Biedma se propone romper con toda forma apriorísticamente 'poética', tanto en la temática como en la dicción" (1986: 126). Por eso, en la reapropiación y la reescritura retórica se eligen ritmos, metros, tipos textuales o series genéricas de larga data, revisitados materiales "poéticos" renovados, no obstante, a un nuevo *decir* poético moderno. Por último, es interesante incluir una cita de Biedma en la que resuenan, nítidamente, los ecos de T. S. Eliot, en sus reflexiones en torno a la idea de "tradición" que suscribe el poeta:

la necesidad de innovar auténticamente obliga al escritor a no innovar demasiado y a ligarse a los modelos y a los escritores con respecto a los cuales quiere innovar; en

---

<sup>13</sup> Laguna Mariscal apoya esta lectura de las "armas" como correlato de sus órganos genitales basándose en un poema de Propercio, que cita en su lengua original: "Con respecto a la naturaleza de esas «armas insidiosas [...] ya herramientas melladas y sin filo», si pretendiéramos ser políticamente correctos, podríamos postular que son las armas de la seducción, como la retórica (simbolizada quizá por un libro) o la belleza juvenil (simbolizada por el espejo, como en los epigramas de la Antología Palatina). Sospecho, sin embargo, que Biedma se está refiriendo en realidad a las «armas» de la sexualidad, a sus órganos genitales. La cualificación «melladas y sin filo» sería una alusión a la apatía sexual o a la impotencia. El principal argumento en apoyo de esta interpretación es también un texto clásico, escrito por Propercio, el poeta latino favorito de Gil de Biedma. En la elegía 1.3 de Propercio (versos 13-17), una composición muy famosa, el sujeto lírico se acerca a su amada dormida e intenta besarla, disponiendo su miembro viril para la acometida. Propercio denomina a su pene con la misma metáfora bélica de «armas» (arma): «et quamvis duplici correptum ardore iuberent / hac Amor hac Liber, durus uterque deus, / subiecto leviter positam temptare lacerto / osculaque admota sumere et arma manu, / non tamen ausus eram dominae turbare quietem»" (2002: 12-13).

<sup>14</sup> Con él se comparte, asimismo, explícitamente, la cercanía con los versos iniciales de múltiples textos gongorinos, por ejemplo, la *Fábula de Polifemo y Galatea* ("Estas que me dictó rimas sonoras"). Por otra parte, la presencia en el poema de Biedma de los lexemas "fiadas" e "insidiosas", puede observarse también en el soneto del poeta áureo "De una dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler", con la frecuente diéresis en la "i" en el estilo gongorino que, al decir de Laguna Mariscal, parece sugerir la "agudeza de las armas" (13).



tanto que se opone a ellos, depende de ellos. Por eso, remontarse en el pasado —más allá de la tradición inmediata— es quizás el medio más sutil y eficaz para innovar (1985: 64).

Una lectura del pasado, pues, que no se rechaza sino que se incorpora desde la contemporaneidad. Las voces del tiempo y de la historia subyacerán entonces en la obra del poeta, en su propuesta de lectura y reescritura de la tradición que lo proyecta, a la vez, en espejo renovado, "como cabeza de puente" hacia los poetas venideros.

## Bibliografía

- Abad Nebot, Francisco (1996). "Lengua o estilo de Jaime Gil Biedma". Túa Blesa (ed.), *Actas del Congreso "Jaime Gil de Biedma y su generación poética"*. Vol. 1. *En el nombre de Jaime Gil de Biedma*. Zaragoza, Diputación General de Aragón: 111-120.
- Barón, Emilio (1985). "Cernuda, Gil de Biedma y la poesía irónica moderna". *Litoral* n° 163-165 (Monográfico de Jaime Gil de Biedma): 130-137.
- Cabanilles, Antonia (1989). *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Castellón, Col·legi Universitari de Castelló-Diputació de Castelló.
- Calabró, Giovanna (1996). "Quien por placer no lea, que no me lea (sobre poesía y crítica en Jaime Gil de Biedma)". Túa Blesa (ed.), *Actas del Congreso "Jaime Gil de Biedma y su generación poética"*, Vol. 1, *En el nombre de Jaime Gil de Biedma*. Zaragoza, Diputación General de Aragón: 219-227.
- Dronke, Peter (1978). *La lírica de la Edad Media*, Barcelona, Seix-Barral.
- Eliot, T. S. (1947). *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Tomo I. Buenos Aires, Emecé.
- García Montero, Luis (1984). "Jaime Gil de Biedma. El juego de leer versos". *Revista Olvidos de Granada* 13: 50-55.
- (1999). "Prólogo" a Ángel González. *Antonio Machado*, Madrid, Alfaguara: 15-40.
- (1993). *Confesiones poéticas*, Granada, Diputación Provincial de Granada.
- Gil de Biedma, Jaime (1980). *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica.
- (1998) [1982]. *Las personas del verbo*, Barcelona, Lumen.
- (1985). "La imitación como mediación o de mi Edad Media". Francisco Rico (ed.), *Edad Media y Literatura contemporánea*. Madrid, Trieste.
- Laguna Mariscal, Gabriel (2002). "Jaime Gil de Biedma y la tradición clásica". *Sincronía* 4, Invierno.
- Langbaum, Robert (1996). *La poesía de la experiencia*, Granada, Comares.
- López Bueno, Begoña (1992). "La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI". *Edad de Oro* XI: 99-111.
- Maqueda Cuenca, Eugenio (2001). "Jaime Gil de Biedma a la luz de Robert Langbaum". Genara Pulido Tirado (ed.), *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*. Jaén, Universidad de Jaén: 65-97.
- Ortega Villaró, Begoña (2005). "Versiones, revisiones y (per) versiones del epigrama en las últimas generaciones poéticas". P. Conde Parrado y J. García Rodríguez, *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*. Gijón, Libros del Pexe.



IX Congreso Argentino de Hispanistas  
"El Hispanismo ante el Bicentenario"



- Persin, Margaret H. (1986). *Poesía como proceso. Poesía española de los años 50 y 60*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- Riera, Carme (1988). *La escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama.
- (1998). "Prólogo" a Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, Barcelona, Lumen.
- Romano, Marcela (2003). *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*, Mar del Plata, Martín.
- (2009). "Los amores clásicos y modernos de Jaime Gil de Biedma". M. Romano (coord.), *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*. Mar del Plata, Eudem: 125-143.
- (2007). "La palabra *moral* de Jaime Gil de Biedma: una cuestión de formas". *La nueva literatura hispánica* 11.
- Rovira, Pere (1986). *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Barcelona, Edicions del Mall.
- (1988). "Jaime Gil de Biedma: De tradiciones, sextinas, silencios y mudanzas". *Diario de poesía* 8 (otoño): 27-29.
- Salvador, Álvaro (1996). "Prólogo: *The Poetry of Experience* y la poesía española de los últimos quince años". R. Langbaum, *La poesía de la experiencia*, Granada, Comares.
- Swiderski, Liliana (2007). "Tras los pasos de Machado: Los 'Poetas de la experiencia' y la apuesta por el sentido". Laura Scarano (ed.), *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*. Mar del Plata, Eudem: 59-74.
- Williams, Raymond (1977). *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.