

Facultad de Humanidades

Departamento de Letras

Tesis de Licenciatura

**LA TRADICIÓN CLÁSICA EN LA ERÓTICA DE JAIME GIL DE BIEDMA: EL CASO
DE “EN FAVOR DE VENUS”**

Alumna: Virginia Katzen

Director: Arturo R. Álvarez Hernández

Codirectora: Marcela G. Romano

Mar del Plata

2016

ÍNDICE GENERAL

1. Introducción

Sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma

El procedimiento intertextual. Un estado de la cuestión

2. El libro *En favor de Venus*

Breve historia de *EFV*

El título *EFV*

Estructura de *EFV*

3. “Pandémica y Celeste”

La teoría erótica del personaje Pausanias en *El Banquete* de Platón.

El pensamiento platónico en *PyC*

El epígrafe catuliano

PyC a la luz del epígrafe catuliano

El lugar de *PyC* en *EFV*

Simposio y poesía simposíaca en *PyC*

4. “Himno a la juventud”

El poema *Hj* como pieza hímnica

Hj a la luz del epígrafe properciano

La figura de la juventud

5. “Epigrama votivo”

El género epigramático

El uso del epigrama votivo en la poesía romana

Ev a la luz del género epigramático votivo clásico y de la poesía romana

El lenguaje de Góngora

Versiones del poema

6. Conclusiones

7. Bibliografía

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

<i>AP</i>	:	<i>Antología Palatina</i>
Catull.	:	C. Valerio Catulo, <i>Poemas</i>
<i>CIL</i>	:	<i>Corpus Inscriptionum Latinarum</i> (Corpus de inscripciones latinas)
<i>EFV</i>	:	Jaime Gil de Biedma, <i>En favor de Venus</i>
<i>Ev</i>	:	_____ “Epigrama votivo”
<i>Hj</i>	:	_____ “Himno a la juventud”
Hom. <i>Il.</i>	:	Homero, <i>Ilíada</i>
Hom. <i>Od.</i>	:	Homero, <i>Odisea</i>
Hor. <i>carm.</i>	:	Q. Horacio Flaco, <i>Odas</i>
<i>h. Hom.</i>	:	<i>Himnos homéricos</i>
Lucr.	:	T. Lucrecio Caro, <i>De la naturaleza de las cosas</i>
<i>M</i>	:	Jaime Gil de Biedma, <i>Moralidades</i>
<i>OLD</i>	:	<i>Oxford Latin Dictionary</i>
<i>PyC</i>	:	Jaime Gil de Biedma, “Pandémica y Celeste”
<i>PP</i>	:	_____ <i>Poemas póstumos</i>
Prop.	:	Sexto Propercio, <i>Elegías</i>
<i>RAE</i>	:	Real Academia Española
<i>Smp.</i>	:	Platón, <i>Simposio</i> o <i>El Banquete</i>

1. Introducción

Jaime Gil de Biedma, poeta español (1929-1990), es reconocido como uno de los máximos exponentes de la poesía de la llamada “generación de los 50”¹. Entre los aspectos clave de la producción biedmana, analizados con prolijidad por la abundante crítica que se ha dedicado a este escritor, ocupa un lugar destacado el procedimiento de la intertextualidad. Asimismo algunos autores han enfocado en particular la problemática de las relaciones que la obra de Biedma establece con la cultura clásica, sobre lo cual existen puntos de vista muy variados. Dentro de la producción biedmana hay una obra que ocupa un lugar singular: se trata del libro *EFV*, cuyos poemas fueron también publicados formando parte de otras obras. Dicha circunstancia motivó un vacío en la crítica, que no suele detenerse en su análisis. Una excepción que podemos mencionar es la obra de Payeras Grau (1990) acerca de la colección *Colliure*; sin embargo, su trabajo es predominantemente sociológico y general, sin ir más allá de una mención a la temática abordada por Biedma en *EFV* y algunas características de su poética. *EFV* tiene dos particularidades que nos interesan: está centrado en una temática específica: el amor, y contiene referencias significativas a la literatura clásica. La mencionada concentración temática se destaca en la medida en que no es el camino habitual de Biedma a la hora de armar un libro de poemas. El libro *EFV* es una obra sólida, con una estructura armónica y una temática que le da organicidad y consistencia. Dentro de esa consistencia, indagaremos en la reescritura de la tradición grecorromana, la cual, desde el título, se constituye como mecanismo protagónico de construcción del discurso erótico del autor.

Lo que nuestro trabajo intentará aportar es, en primer término, el rescate de la obra *EFV* como hito significativo en el desarrollo de la poesía biedmana. En segundo lugar, una profundización, desde una perspectiva fundamentalmente filológica, en el análisis de las relaciones de la erótica biedmana con la cultura, la literatura y la tradición clásicas. Aquí

¹ Usamos esta nomenclatura por comodidad, de la misma manera que lo hace C. Riera en el capítulo “El grupo poético de Barcelona. Su relación con la poesía de los años cincuenta” (1988: 11-34). Para una discusión sobre la periodización de los poetas de la posguerra española me remito a dicho capítulo y al capítulo introductorio inédito de la Tesis Doctoral *Almas en borrador* de Romano (2001).

estudiaremos la gravitación de algunos referentes clásicos en la poesía erótica de Biedma (e. g. Platón, AP, Catulo, Propertio, Horacio) y caracterizaremos la función de los mismos en la obra del autor español. Asimismo se impone establecer la diferencia entre el ‘imaginario moderno’ acerca de dichos referentes (literatura y arte en particular) y el conocimiento científico que aporta, con perspectiva histórica, la filología clásica.

Sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma²

La obra de Gil de Biedma se caracteriza por la configuración de un personaje poético, esto es una ficción de identidad, y los avatares de su biografía. En ella se incluyen los recuerdos de la niñez, el desasosiego de la adolescencia, las certidumbres políticas de la juventud, la “mala conciencia de clase” de su edad adulta, su experiencia erótica, su experiencia personal de la historia, sus relaciones interpersonales (entre las que otorga un lugar relevante a la amistad) y una visión desgarrada de la vejez, que él desearía fuera otra, culminando con la muerte del poeta-personaje.³ Biedma sostiene una concepción de la poesía como actividad intelectual, lo que lo aleja de la expresión sentimental habitualmente asociada al género lírico y determina tanto la construcción de poeta, mencionada antes, como los rasgos de estilo predominantes en su obra. Entre ellos se destacan la preferencia por un lenguaje llano, que rechaza el artificio y se acerca a un registro coloquial de interlocutores cultos; la intertextualidad o dialogismo, que entabla relaciones con múltiples autores pertenecientes a tiempos y espacios geográficos diversos; la

² Gil de Biedma ha sido poeta pero también crítico literario, traductor y narrador. Si bien su obra no es abundante, se destaca con notoriedad en la producción literaria española del siglo pasado. Nos parece oportuno enunciar a continuación todas sus publicaciones en orden cronológico. Obra literaria: *Versos a Carlos Barral en Orense* (1952); *Según sentencia del tiempo* (1953); *Compañeros de viaje* (1959); *En favor de Venus* (1965); *Moralidades* (1966); *Poemas Póstumos* (1968); *Colección particular* (1969, antología del autor); *Diario del artista seriamente enfermo* (1974, prosa); *Las personas del verbo* (1975, publicación de obra poética completa revisada por el autor); *Las personas del verbo* (1982, publicación de obra poética completa revisada por el autor); *Retrato del artista en 1956* (1991, prosa). Traducciones: *Función de la poesía y función de la crítica*, de T. S. Eliot (1955); *Adiós a Berlín*, de Ch. Isherwood (1967). Obra crítica: “Pedro Salinas en su poesía” (1952); *Cántico: el mundo y la poesía en Jorge Guillén* (1960); Edición y prólogo a *El diablo mundo. El estudiante de Salamanca*, de J. de Espronceda (1966); Edición y prólogo a *Ocnos. Variaciones sobre tema mexicano*, de L. Cernuda (1977); *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979* (1980).

³ Para la elaboración de este apartado consideramos la producción crítica de Cabanilles-Sanchís (1989), Riera (1998) y Romano (2003; 2009a) .

distancia irónica; la adopción de géneros poco o nada frecuentados por los autores del siglo XX; el ejercicio lúdico de la poesía, en particular la parodia. Entre los modelos que Gil de Biedma reconoce en su genealogía podemos incluir a Jorge Guillén, que le aporta la concepción de la poesía como actividad intelectual (*Cántico: El mundo y la poesía de Jorge Guillén*, 1960); al tardío Cernuda, del que recupera el cuestionamiento de la distinción fondo/forma (“El ejemplo de Luis Cernuda”, *EPL*, 1980), la ruptura de los cánones genéricos (“Luis Cernuda y la expresión poética en prosa”, *EPL*), la concepción de la persona poética a partir del monólogo dramático (“Como en sí mismo, al fin”, *EPL*), la búsqueda de un lenguaje coloquial antirretórico, los ejercicios aproximativos a las fórmulas clásicas, la operatoria distanciadora de la sentimentalidad propia del ensayo (procedimientos inspirados en la lectura del texto de Cernuda “Historial de un libro”, 1958); a Gabriel Ferrater, con el cual comparte el rescate de la poesía medieval (“La imitación como mediación o de mi Edad Media”, 1985); a Baudelaire, de quien admira la coherencia lógica, formal y tonal y la flexibilidad discursiva, así como también la sorpresa y la imaginación (“Emoción y consciencia en Baudelaire”, *EPL*); a Wystan Auden, con su imagen de autor como hombre común, su escepticismo en relación con el oficio poético, la búsqueda de formas métricas precisas; final y especialmente, a Thomas Stearns Eliot, quien le proporciona la concepción de la crítica alejada del academicismo, la comprensión del hecho poético como experiencia singular e inalienable (“Prólogo” a la traducción de *Función de la poesía y función de la crítica* de T. S. Eliot,), el discurso del yo lírico como monólogo dramático y la idea de tradición como “una serie textual constitutiva de un orden ideal simultáneo en el que no cabía la idea de originalidad” (Grande Rosales, citado por Romano, 2003: 152). Además de los mencionados, a los cuales Gil de Biedma dedicó artículos críticos y traducciones, los ecos de otros autores como Catulo, Propertio, Horacio, Rodrigo Caro, Fray Luis de León, Góngora, John Donne también han dejado sus huellas en la obra del poeta español.

El procedimiento dialógico o intertextual. Un estado de la cuestión

Acerca de la intertextualidad en la obra de Biedma existen varios estudios. García Montero (1984: 50) pone de relieve su importancia estructural al afirmar que, en este autor, “el juego de leer y glosar se identifica con el juego de hacer versos”. Luego lleva a cabo un análisis pormenorizado de las diferentes fórmulas utilizadas por el poeta a la hora de hacer de su poesía una operación de lectura. Rovira (1986: 175- 199) retoma las ideas del propio Biedma sobre la imitación como única posibilidad de escribir poesía. Trabaja sobre la intertextualidad en la obra *Moralidades* en términos de “imitación individualizadora”, que conlleva una profunda asimilación de la tradición y su utilización en función del propio interés, esto es, recontextualizada. Por su parte, Soria Olmedo (1986: 100) muestra las relaciones profundas entre la lectura y la escritura que subyacen en la obra del poeta en distintos géneros de discurso. Sobre su poesía menciona dicha relación como “patchwork de citas” utilizadas con diferentes funciones: irónicas, paródicas, solidarias. El fragmento incorporado, entonces, “deja de ser ajeno para transformarse en signo de la propia experiencia”. Persin (1987: 573-596) recupera el concepto de intertextualidad desde una perspectiva semiótica; analiza los diferentes códigos lingüísticos, los géneros literarios e imaginarios culturales de otras épocas y las prácticas culturales no literarias que pone en funcionamiento el autor español para producir sentido, dándole al lector un papel fundamental a la hora de desentrañar dicho sentido. Romano (2003: 147-154) traza la figura de poeta-lector que emerge en la práctica literaria (en correlación con la ensayística) de Biedma. Lleva a cabo un minucioso recorrido por las voces ajenas con las que dialoga el poeta (las cultas pero también, aunque en menor medida, las populares) y lo que cada una de ellas le aporta a su escritura, ya sea en el plano programático como en el plano de la imaginería poética.

En cuanto a los críticos que analizan la tradición clásica en la poesía biedmana, mencionamos, en primer lugar, a Rovira, quien dedica un capítulo especial al análisis de uno de los más reconocidos poemas del autor, “Pandémica y Celeste” (1986: 301-308). Desarrolla su

análisis en función de mostrar la construcción de ciertas atmósferas y tonos y de los autores recuperados por el español. Respecto de la utilización de fuentes clásicas, destaca que Biedma propone una visión complementaria del amor único y del promiscuo, a partir de las dos Afroditas descritas por Platón en el *Simposio*, presentes en el título del poema. Luego subraya el paralelismo entre la imagen del poeta en la obra de Catulo y la de Biedma en “Pandémica...”, reconociendo en ambos una aspiración nunca lograda al amor “celeste” o único y la combinación de esta aspiración con experiencias eróticas ocasionales. El catulianista Arcaz Pozo (1989, 1996, 2001 y 2002) establece un paralelismo entre el autor español y el latino.⁴ Reproduce fragmentos epistolares de Biedma a Juan Ferraté, que documentan el impacto que produjo en Biedma la lectura de Catulo, e intenta, asimismo, dar cuenta de la presencia textual del segundo en el primero, empresa difícil, dada la escasez de evidencias unívocas. Con todo, el crítico analiza similitudes significativas: la crítica social, el debate con el alter-ego, el tema de la amistad y el tratamiento del tema erótico. Laguna Mariscal (2002) lleva a cabo un paralelismo general entre los poetas elegíacos latinos y Biedma y explica su interés por la cultura clásica desde el homoerotismo; luego se dedica a reseñar los autores clásicos imitados y asimilados por el poeta español en orden cronológico y a interpretar el sentido de las alusiones. Acude a obras de Homero, Platón, Asclepiades de Samos, algunos autores del libro 6 de la *Antología Palatina*, Catulo, Apuleyo y Propercio, dándole preeminencia a este último. Romano (2009a) dedica el artículo a la lectura llevada a cabo por Biedma de los autores grecolatinos. Da cuenta de las “vueltas de tuerca” operadas sobre los géneros clásicos y de los autores clásicos y españoles del Siglo de Oro con quienes dialoga el poeta. Identifica también los temas de raigambre clásica que recurren en la poesía de Biedma: el hedonismo pagano de una sexualidad libre, una aspiración idealista y fallida al amor “celeste” (concepto de raigambre platónica) y una meditación sobre la vida retirada que implica el deseo imposible de la *beatitas* espiritual y física. A tales temáticas se

⁴ Agradezco al profesor Juan Luis Arcaz Pozo por su buena disposición e interés en mi trabajo, así como por el envío de material suyo. También al profesor Gabriel Laguna Mariscal por sus trabajos e interés. Por último, y muy especialmente, agradezco a D^a Dánae Barral por el intercambio de correspondencia.

agrega la cuestión del homoerotismo, coadyuvante en la elección de los modelos eróticos clásicos. Por último, García Armendáriz (2009) se centra en el estudio de *PyC* para refutar la lectura de Laguna Mariscal acerca de la filiación del poema mencionado con Propercio 2. 15 (punto fundamental en la tesis de Laguna). Confirma la presencia del discurso del personaje Pausanias de *El Banquete* platónico y los *Carmina* 7 y 11 de Catulo como únicos textos clásicos presentes en el entramado y los tonos de *PyC*. Destaca en su lectura del poema, ante todo, la síntesis entre amor y sexualidad.

En este panorama se advierten algunas discrepancias respecto del significado de las numerosas referencias clásicas presentes en la poesía erótica de Biedma. Parece oportuno, entonces, revisar esas discrepancias –y también las coincidencias aparentemente consolidadas– a la luz de un nuevo examen de los textos clásicos ‘referidos’ por Biedma y del significado particular que dichas referencias asumen en la obra del poeta español. Nuestro trabajo intentará desarrollar ese examen.

2. El libro *En favor de Venus*

Breve historia de *En favor de Venus*.⁵

Jaime Gil de Biedma publica en 1965 el libro *EFV*, una antología de poemas eróticos que recupera algunos textos de su obra inmediata anterior, *CV* (1959), e incluye poemas nuevos supuestamente escritos para la obra *M* (1966). El autor tenía un compromiso editorial con la empresa recién fundada, Literaturasas, de la cual él mismo formaba parte.⁶ Debía entregar un libro de poemas para la colección “Colliure” de poesía. Además de Biedma, en la colección publican Ángel González, José Agustín Goytisolo, Jesús López Pacheco, Carlos Barral, Ángel Crespo, Alfonso Costafreda, Caballero Bonald y José Ángel Valente. Dicho emprendimiento editorial tenía como objetivo primordial la promoción de estos poetas, análoga a la operación de visibilización dentro del campo artístico coetáneo que realizara José María Castellet mediante la antología *Veinte años de poesía española*, editada en 1960. El perfil de la nueva colección apuntaba a una literatura de compromiso, acorde al espíritu machadiano que se invocaba (de ahí el nombre de “Colliure”)⁷, y contaba con el aval de algunos de los llamados “poetas sociales” mayores que fueron también incluidos (Gabriel Celaya y Gloria Fuertes). “Colliure” continuaba con una línea temática de compromiso, tal como lo demuestra la mayor parte de las obras publicadas. Una de las excepciones a esta línea temática fue precisamente *EFV*. Originariamente, Biedma pretendía publicar su obra inédita *M*, algunos de cuyos poemas sí respondían al perfil mencionado. El problema fue que la edición de *M* fue abortada por la censura franquista. Ésta pretendía que se eliminaran del corpus cuatro poemas, pero Biedma no se avino a esa amputación. Como consecuencia, suponemos, el poeta decidió publicar algo totalmente diferente, y de aquí surgió *EFV*. También esta obra tendrá corta vida, pero esta vez por decisión

⁵ Agradezco la gestión realizada por las Dras. Marcela Romano y Verónica Leuci para tener acceso al libro *EFV*, fundamental en mi trabajo de investigación. El libro fue obtenido en la Biblioteca de la UIB.

⁶ Payeras Grau (1990) analiza en detalle los avatares de la colección y su relación con los poetas de la década del '50. La crítica habla en términos de “el grupo de Colliure”.

⁷ En Collioure, localidad francesa donde falleció Antonio Machado en 1939, se celebró en 1959 un acto conmemorativo por el vigésimo aniversario de su muerte a cargo del Partido Comunista y de poetas españoles, entre los que se encontraba Gil de Biedma. De este encuentro-homenaje surgió la antología *Veinte años de poesía española* de 1960, editada por Castellet, y luego la colección de Literaturasas, ambas explícitamente generadas por el espíritu machadiano que aparentemente unía a los poetas publicados (Romano 2009b: 143,144)

del propio Biedma, quien la retira de circulación a causa de la crítica adversa que recibió la obra en España.⁸ Los nuevos poemas que constituían *EFV* se repartieron más tarde entre *M* (editada en México) y *PP* (1968). Todas estas circunstancias demuestran que el contexto de la España franquista no era propicio para la recepción de una poesía erótica como la de Gil de Biedma. Sólo el recurso a una edición extranjera y el paso del tiempo hicieron posible la circulación de esta porción de su obra. *EFV* quedó como obra casi inaccesible, pasando al olvido tanto para el público como para la crítica. Sin embargo, para el estudioso de la obra biedmana su importancia no es menor, en particular como punto de anclaje inicial en la erótica del poeta, que es una veta muy significativa de su obra. En nuestro caso se añade otro elemento de interés: la erótica de Biedma se nutre en parte de fuentes clásicas que integran el denso entramado intertextual. Enfrentado a la rígida moral católica de la España franquista, Biedma recurre explícitamente en su escritura a la ‘autoridad’ de nombres ilustres de la literatura greco-latina antigua, cuyo ‘respaldo’ le ‘facilita’ la construcción de su propio discurso erótico.

El título *En favor de Venus*

El título de la obra hace referencia directa, a través de la imagen de la diosa greco-romana, al tema estructurador de la obra: el amor. Más allá de esta sencilla alusión, consideramos que el sintagma ‘en favor de Venus’ establece una relación con *El Banquete* platónico. En efecto, ésta última obra está presente en *EFV*: es una referencia clave para la interpretación de uno de los poemas más importantes del libro: *PyC*. El libro de Biedma parece constituirse en discurso reivindicador de la diosa del amor, a la par de los discursos pronunciados por los participantes de *El Banquete*. En efecto, al comienzo de dicho diálogo los personajes aceptan desarrollar cada uno un encomio de Eros, según lo propuesto y argumentado por Erixímaco (a su vez inspirado por las ideas de Fedro). Erixímaco plantea que Eros ha sido un dios dejado de lado por los poetas y sofistas. Su propuesta es, entonces, volver a colocar al dios Amor (= Eros) en un lugar digno.

⁸ Toledo - Vázquez (2008) recuperan un fragmento de entrevista con Ángel González aparecida en el diario *El Monitor* de México, quien recuerda estos detalles sobre la censura del libro de Biedma.

De manera análoga, mediante la expresión elegida para el título (*En favor de ...*) Biedma pretende reivindicar a Venus a través de su poemario, como si él fuera uno de los partícipes del diálogo platónico.⁹ Dicha reivindicación puede, a su vez, ser interpretada en dos direcciones. Por un lado, se trata de una apología del amor tal como nuestro poeta lo entiende, en el seno de una sociedad como la de la época franquista, cuya moral ultracatólica tendió a la condena de toda forma de erotismo.¹⁰ Por otro, la recuperación del erotismo como tema literario que se privilegia frente al predominio de la temática social y política de la poesía desarrollada a partir de la posguerra.

Todas estas significaciones, presentes en el título, hacen de *EFV* un hito relevante en la trayectoria de Biedma, puesto que concentra una línea temática fundamental de su poética. Es verdad que el poeta no lo tuvo en cuenta como libro a la hora de editar su obra completa (*Las personas del verbo*, 1975 y 1982), pero esto se explica, en parte, porque él mismo en su oportunidad retiró la edición; en parte, porque la totalidad de los poemas que la componían tuvieron su lugar en otras colecciones (*CV*, *M* y *PP*). El hecho es que los poemas de *EFV* marcan un aspecto muy significativo de la poética de Biedma.

A partir del título, las referencias a la cultura y literatura clásica aparecen diseminadas a lo largo del poemario en varias piezas poéticas, donde la alusión a Venus es recurrente. Cabe recordar que los intereses de Biedma como lector y sus apropiaciones como escritor son heterogéneos y se dirigen a tiempos y geografías variadas. En la producción biedmana las referencias clásicas no se multiplican como objetivo en sí mismo, pero poseen una densidad y proteicidad que justifica ampliamente su estudio.

⁹ Más adelante veremos cómo Biedma establece un juego polémico con el texto platónico.

¹⁰ La homofobia fue particularmente fomentada por el régimen franquista, como se evidencia en la Ley de Vagos y Maleantes de 1954, donde se incluye la homosexualidad como delito.

Estructura de *EFV*

EFV evidencia una voluntad estructural que está ausente en los libros posteriores del autor. Al respecto, en una entrevista de Rovira (1988: 29), Biedma afirma:

Es algo que no comprendo, es el mito mallarmeano de *le livre*, y que el libro tiene que tomar un sentido distinto al ordenar los poemas... La unidad de la poesía es el poema [...] La ordenación de mis libros, fuera de *Compañeros de viaje*, no tiene ningún sentido, no pretende tenerlo.

Está claro que el poeta no toma en cuenta *EFV* como una de sus obras, como vimos más arriba. En ésta, el propósito organizativo está sin dudas presente, y muestra una armonía muy marcada. La organización del libro posee una simetría formal poco común en la obra biedmana. Asimismo, dicha simetría se manifiesta en la organicidad argumental tanto de las diferentes secciones como de la apertura y cierre de la colección. Podemos describir la estructura de la siguiente manera:

1. Apertura

1.a Epígrafe (v. 3-5 de “La chanson du Mal-aimé”, de G. Apollinaire)

1.b Poema (“Peeping Tom”)

2. Primera parte

Denominada “Primera juventud”, está constituida por 11 poemas en el siguiente orden: “Noches del mes de junio”, “Nostalgie de la boue”, “Idilio en el café”, “Sábado”, “Domingo”, “Lunes”, “La novela de un joven pobre”, “París, postal del cielo”, “Vals del aniversario”, “A una dama muy joven, separada” y “Epigrama votivo”.

3. Segunda parte

Denominada “Segunda juventud”, está constituida por 12 poemas en el siguiente orden: “Albada”, “Mañana de ayer, de hoy”, “Loca”, “Happy ending”, “Días de Pagsangján”, “Volver”, “Desembarco en Citerea”, “Canción de aniversario”, “Ruinas del tercer Reich”, “Epístola francesa”, “Amor más poderso que la vida” e “Himno a la juventud”.

4. Cierre

4.a Epígrafe (v. 3, 7-8 de Catul. 7)

4.b Poema (“Pandémica y Celeste”)

La simetría formal es evidente y no necesita comentario alguno. En cuanto al contenido, haremos unas pocas observaciones. Cada epígrafe se relaciona con el poema que le sigue inmediatamente y a la vez manifiesta ideas similares vinculadas al concepto de *eros* del autor. El primer epígrafe está constituido por los versos 3-5 de “La chanson du Mal-aimé” de Guillaume Apollinaire compuesto en 1903 y dedicado a Annie Playden. Estos versos habían sido agregados por el poeta francés en 1909. Acerca de Playden, el poeta mismo afirma en carta del 30 de julio de 1915 a Madeleine Pagès que fue “mon premier amour à vingt ans”. Dicho agregado, ubicado al principio de la composición, consiste en una aclaración que el poeta consideró necesaria en la medida en que, para esa fecha, ya mantenía otra relación amorosa, con la pintora Marie Laurencin. El poema francés rememora, como el poema de apertura de Biedma, “Peeping Tom”, la iniciación erótica del sujeto poético (“mi primera experiencia de amor correspondido”, reza el poema español.). En los versos citados de Apollinaire, el amor, como el Fénix, muere con el ocaso y renace al siguiente amanecer. Esto significa que el amor, lejos de pretender la eternidad (tópico de la poesía amorosa, como “Amor constante más allá de la muerte” de F. de Quevedo), por el contrario, tiene su final y es suplantado por un amor nuevo. La idea es análoga a la contenida en los versos catulianos (epígrafe de cierre), donde el amor es múltiple y, muchas veces, furtivo. Cabe aclarar que estas ideas son patentes en los recortes que Biedma ha llevado a cabo para armar sus epígrafes, con independencia del texto que les dio origen. Agregamos que, en ediciones posteriores de la obra de Biedma, el primer epígrafe desaparece y el de cierre retorna, ya anexado a *PyC*. Analizaremos la relación entre el epígrafe y el poema de cierre en el capítulo dedicado a este último.

El poema de apertura, “Peeping Tom”, es una composición de iniciación erótica. El poema de cierre, *PyC*, toca el tema de la clausura del erotismo a causa de la vejez y remite al último amor del poeta. A su vez, las dos partes del libro refieren a dos etapas en la vida amorosa del yo lírico, que se corresponden, según los títulos sugieren, a dos épocas distintas. La primera parte,

“Primera juventud”, trata varias temáticas en relación al amor que no son las mismas tratadas en la segunda, “Segunda juventud”. A grandes rasgos, los temas de “Primera juventud” son el aprendizaje erótico (“Noches del mes de junio”), la relación apasionada (“Idilio en el café, “Sábado”, “París, postal del cielo“, “A una dama joven, separada”); el desencanto amoroso (“Lunes”, “Vals del aniversario”); la nostalgia por la pasión que quedó en el pasado (“París, postal del cielo”); la enfermedad venérea (“Epigrama votivo”). Las temáticas sobresalientes en la segunda parte son la relación transitoria (“Albada”, “Pandémica y Celeste”, “Happy ending”, “Loca”); la nostalgia por el pasado erótico (“Días de Pagsangjan”, “Desembarco en Citera”, “Himno a la juventud”); el reencuentro amoroso (“Mañanas de ayer, de hoy”, “Volver”, “Amor más poderoso que la vida”); el deseo por los cuerpos jóvenes (“Himno a la juventud”; “Desembarco en Citera”); la vejez como destructora del erotismo (“Ruinas del Tercer Reich”, “Himno a la juventud”, “Desembarco en Citera”).

La estructuración de la obra permite pensarla como la autobiografía ficcional (erótica) del sujeto poético (lo que en rigor no significa del autor real). En este sentido, podemos recuperar la afirmación de Biedma “Mi poesía consistió – sin yo saberlo– en la tentativa de inventarme una identidad” (1998, 207-208) De la misma manera: “Un poema moderno no consiste en una imitación de la realidad (...) sino en el simulacro de una experiencia real (...)”. Biedma también reflexiona sobre el carácter del yo lírico: “La voz que habla en un poema, aunque sea la del poeta, no es nunca una voz real, es sólo una voz posible, no siempre imaginaria pero siempre imaginada. La persona poética es precisamente eso, impersonación, personaje.” (citas de Cabanilles, 79-80). Es decir que la autobiografía no está pensada de manera “confesional” sino ficcional, a partir de la construcción de un sujeto lírico entendido como ficticio. En ella, el yo lírico da cuenta de su primera relación, su aprendizaje amoroso, las pasiones y desencantos de su juventud, su maduración personal en relación con la sexualidad, sus recuerdos eróticos, los reencuentros con viejos amores, los deseos más íntimos y los miedos en relación con la vejez, entre los que cuentan la pérdida de vigor sexual. La autobiografía termina, como es de esperar,

con el último amor del poeta, el amor proyectado en la vejez.

Por otra parte, si nos abocamos a algunas ideas teóricas acerca de la recepción, los postulados de Biedma para su poética parecen tambalear. Las observaciones de Walter Mignolo acerca del poeta de vanguardia (1982) abren un espacio a la problemática del estatuto lógico que posee el yo lírico para el lector. El teórico afirma que, en la enunciación propia del género lírico, el yo es percibido como real, nunca como ficticio en la lectura; el efecto es una superposición entre la imagen textual y la imagen social del poeta. Cuando el sujeto de la enunciación lírica dice “yo”, dicho deíctico es adjudicado por el receptor al sujeto social, el mismo poeta.^{11 12} Desde esta perspectiva, dado que el yo lírico de *EFV* carece de nombre, la organización del libro que comentamos aquí, el cual respeta una evolución cronológica de las experiencias poetizadas (al modo biográfico), la continuidad en la construcción de un sujeto lírico masculino y la recurrencia de temas y núcleos ideológicos en los poemas, permite leer la obra como una autobiografía erótica en clave poética. La cuestión sobre la identidad del sujeto poético trabajado por Dominique Combe (comentada por Scarano, 2014) plantea que el dominio del sujeto lírico es problemático y fluctúa entre dos categorías: lo biográfico y lo ficticio, de la misma manera que apela a lo singular y lo universal, generando una tensión que nunca se resuelve ni produce una síntesis superior. A esta tensión Scarano la denomina “doble agencialidad del sujeto poético”, la cual produce un movimiento pendular incesante en el receptor (25). Asimismo, Scarano hace hincapié en el acierto teórico del concepto “pacto ambiguo” acuñado por Alberca, inspirado a su vez en Lejeune (52-54). Este concepto consiste en el contrato de lectura presente en el género “autoficción”, donde se busca con deliberación y de forma explícita la confusión entre “persona”

¹¹ Una idea similar es la planteada por Atienza en 2005, comentada por Scarano (2014, 30-31).

¹² Cabe aclarar aquí que Mignolo asocia esta constitución del sujeto poético, que en las vanguardias históricas se desmembra, como propia del romanticismo y del modernismo. Nosotros creemos que dicha constitución es característica del género lírico *per se*, y se remonta a la lírica griega y romana. Como muestra de ello podemos nombrar el *carmen* 48 de Catulo, donde el poeta se excusa de acusaciones de afeminamiento generadas a causa de sus versos a Lesbía. Asimismo, recordamos la famosa frase de Marcial: *Lasciva est nobis pagina, vita proba*, cuyo propósito es la defensa de incriminaciones de impudicia. En ambos casos, es evidente que la recepción contemporánea de estos autores latinos identificaban a la persona poética de sus obras, así como su contenido, con la figura y la vida personal de los sujetos reales. Sí podemos reconocer que en diferentes épocas históricas dicho efecto “biográfico” ha formado parte del proyecto creador de los poetas.

y “personaje”, en una categoría genérica a medio camino entre la autobiografía y la ficción. Si bien para Alberca la presencia del nombre del autor es un recurso clave en la autoficción (Alberca, 2008), y si bien el pacto de lectura biedmano, presente en su producción metapoética, es diferente, rescatamos la idea alberquiana de “ambigüedad”, ligada significativamente “al enunciador, al yo que dice ‘yo’ en el texto” (91) y que resulta homologable a la “doble agencialidad del sujeto poético” de Scarano. Ambos conceptos son operativos para establecer la identidad del yo lírico de *EFV*, ya que éste es construido según los parámetros de la autobiografía mencionados más arriba y, a la vez, presenta una impronta ficticia tendiente a la impersonalidad, a través de la ausencia de nombres propios y de otras señales habituales del género autobiográfico, como espacio-temporales, familiares, auto-descriptivas, etc., pero sobre todo en la difuminación de la voz poética en voces ajenas a través de los procedimientos de intertextualidad. Este sujeto doble surge en la escritura como persona-personaje que nuclea una serie de experiencias que pretenden la generalidad. Es así que planteamos la ambigüedad intrínseca de la obra biedmana en relación con las variables autobiografía – ficción. Ya mencionamos los comentarios del poeta acerca del carácter fictivo del yo lírico, en la que el autor nos orienta con bastante certidumbre a partir de sus reiterados comentarios sobre el carácter fictivo del sujeto poético. Están directamente relacionadas con la idea del “monólogo dramático” eliotiano. Hay que citar, por otra parte, la conocida afirmación biedmana: “en mi poesía no hay más que dos temas: el paso del tiempo y yo” (Campbell, 1971, 249). Esbozadas estas reflexiones teóricas, nos queda claro que el personaje inventado por el poeta español como sujeto del enunciado de los poemas de *EFV* es uno solo y remite, indirectamente, al sujeto empírico: se trata de un Jaime Gil de Biedma de factura verbal, objetivado (reconstruido) a través de la experiencia poética. Quizás un mecanismo similar pueda plantearse acerca de la experiencia erótica plasmada en esta “biografía”.

A continuación, nos abocaremos al análisis de nuestro corpus. Comenzaremos por *PyC* por ocupar el lugar relevante de poema de cierre del volumen. Seguiremos con *Hj*, inserto en la

segunda parte, y finalizaremos con *Ev*, una composición que el autor incluyó “para hacer bulto y porque las composiciones escritas sin otra pretensión que la de pasar el rato son las que más satisfacen la vanidad del escritor” (Gil de Biedma, 1965: 59).

3. “Pandémica y Celeste”

El poema *PyC* (editado por segunda vez en *M*) constituye uno de los más destacados y discutidos por la crítica en toda la obra *biedmana*. Dos referencias de origen clásico son ineludibles para la comprensión textual: la concepción platónica del amor, aludida en el título, y los versos del *Carmen 7* de Catulo que constituyen el epígrafe. Desarrollaremos cada una de ellas por separado y analizaremos la relación de significado que establecen con el poema, en función del lugar que les ha otorgado el autor en la estructuración. Por comodidad reproducimos a continuación el epígrafe y el poema completo.

PANDÉMICA Y CELESTE

quam magnus numerus Libyssae arenae
.....
aut quam sidera multa, cum tacet nox,
furtiuos hominum uident amores.

CATULO, VII

Imagínate ahora que tú y yo
muy tarde ya en la noche
hablemos hombre a hombre, finalmente.
Imagínatelo,
en una de esas noches memorables 5
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, 10
desnudo de cintura para abajo,
hipócrita lector, – *mon semblable*, – *mon frère!*

Porque no es la impaciencia del buscador de orgasmo
quien me tira del cuerpo a otros cuerpos 15
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, 20
si jamás he podido entrar en unos brazos
sin sentir – aunque sea nada más que un momento –
igual deslumbramiento que a los veinte años !

Para saber de amor, para aprenderle,
haber estado solo es necesario. 25
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.	30
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.	35
O aquel atardecer cerca del río desnudos y riéndonos, de yedra coronados.	40
O aquel portal en Roma – en vía 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.	45
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!	50
La historia en cuerpo y alma, como una imagen rota, <i>de la languueur goutée à ce mal d'être deux.</i>	55
Sin despreciar – alegres como fiesta entre semana – las experiencias de promiscuidad.	
Aunque sepa que nada me valdrían trabajos de amor disperso si no existiese el verdadero amor.	60
Mi amor, íntegra imagen de mi vida, sol de las noches mismas que le robo.	
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.	65
Y no hay muslos hermosos que no me hagan pensar en sus hermosos muslos cuando nos conocimos, antes de ir a la cama.	70
Ni pasión de una noche de dormida que pueda compararla con la pasión que da el conocimiento, los años de experiencia de nuestro amor.	75
Porque en amor también es importante el tiempo,	80

y dulce, de algún modo,
 verificar con mano melancólica
 su perceptible paso por un cuerpo
 – mientras que basta un gesto familiar
 en los labios, 85
 o la ligera palpitación de un miembro,
 para hacerme sentir la maravilla
 de aquella gracia antigua,
 fugaz como un reflejo.

Sobre su piel borrosa, 90
 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. 95
 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. 100

La teoría erótica del personaje Pausanias en *El Banquete* de Platón.

Los adjetivos “pandémica” y “celestes” provienen de *El Banquete* (*Symposium*) de Platón, donde se los emplea para establecer la célebre diferenciación entre dos tipos opuestos de amor (= dos Afroditas, a las que les corresponden dos Eros). Esta doctrina es expuesta por el personaje Pausanias (*Smp.* 180c – 183a), quien explica que hay una Afrodita más antigua llamada Celeste (*Ouranía*) y otra Afrodita más joven que es la Vulgar o Carnal (*Pándemos*); a cada una de ellas le corresponde un *eros* diferente. Los seres humanos, según su forma de amar, le rinden culto a una o a la otra. Sintetizando sus rasgos diferenciales, podemos decir que la Afrodita Carnal se dirige al cuerpo antes que al espíritu; aspira exclusivamente al goce corporal; su amor no es racional o electivo, inspira acciones bajas (básicamente las que sean necesarias para alcanzar su objetivo, que es la satisfacción sensual); no hace discriminación de género (se dirige a hombres tanto como a mujeres) y su durabilidad es incierta, debido a la caducidad de la belleza física. Por el contrario, la Afrodita Celeste no tiene la sensualidad fogosa de la juventud y busca racionalmente lo bueno y superior: de allí que sea cultivada más entre varones. No se preocupa tanto por la belleza del cuerpo como por la belleza del alma (la inteligencia y la virtud), lo cual

permite la manifestación de un amor durable y fiel. La causa de este amor es la virtud, que es ‘celeste’ por sí misma, útil a los particulares y a los estados. El amor inspirado por la Afrodita Uranía aspira a la sabiduría: en la relación amorosa uno de los sujetos, el mayor, instruye y el otro, más joven, aprende, se hace virtuoso. Hay funciones bien específicas; se trata, en verdad, de una relación maestro-discípulo. Según el personaje Pausanias, todos los amores que no pertenecen a esta categoría pertenecen a la Afrodita Carnal.

El pensamiento platónico en *PyC*

Estos conceptos, tan claros en el esquema aristocrático del pensamiento platónico, están evocados en el título del poema *PyC*, y plantean, por lo tanto, una clave de lectura inexcusable a la hora de interpretar el sentido último del poema. En una lectura atenta podemos ver que las relaciones amorosas presentes en el texto de Biedma, unas efímeras y promiscuas, la otra estable y ‘verdadera’, no coinciden (salvo en cuanto a la duración en el tiempo), en su definición, con las categorías platónicas. En primer lugar, la relación erótica denominada ‘celeste’, con sus roles bien definidos por la dinámica de enseñanza-aprendizaje, brilla por su ausencia. La relación del sujeto poético con su ‘verdadero amor’ (v. 61) se presenta como una relación entre iguales; o por lo menos nada en el texto permite interpretar algo diferente. Luego, si ponemos atención en lo destacado de ese ‘verdadero amor’ (la belleza de los muslos, la juventud que sonrío en la imprecisa gracia de cada cuerpo joven, la maravilla de la gracia en el gesto de los labios y en la palpitación de los miembros, la imagen del cuerpo, de la piel borrosa) vemos que el acento se pone en la experiencia sensorial. En este sentido, tanto las aventuras de una noche como el ‘verdadero amor’ del poema biedmano deberían ser considerados, desde el punto de vista platónico, ‘pandémicos’.

Las imágenes que dicen algo más y distinto acerca del ‘verdadero amor’ aparecen apenas desarrolladas en unos pocos versos. En “mi amor, íntegra imagen de mi vida” (vv. 62-63)

tendríamos tal vez la idea de las almas de los amantes como partes que integran un todo.¹³ El verso “sol de las noches mismas que le robo” (v. 64) podría aludir a la centralidad de la experiencia amorosa ‘celeste’ en la existencia del sujeto poético y también a la calidez, a la ternura. Pero en ambos casos se trata de rasgos apenas esbozados y de significado incierto. Las cualidades que se refieren a los sentidos, a lo corporal o sensorial, están más desarrolladas y son inequívocas. Los versos 74-78 pueden ser interpretados en el mismo sentido. La diferencia entre la “pasión de una noche de dormida” (v. 74) y la “pasión que da el conocimiento, / los años de experiencia / de nuestro amor” (vv. 76-78), a nuestro criterio, consiste en que la primera es una relación sexual con alguien desconocido, más ‘precaria’, por decirlo de algún modo, y la segunda es una sexualidad experimentada con la pareja estable, más completa y satisfactoria a causa de la confianza y el conocimiento mutuo entre los amantes.

El problema se intensifica cuando revisamos los atributos de la relación efímera o promiscua en el poema de Biedma. Se señala de entrada que no es sólo el goce sensorial lo que la provoca: “Porque no es la impaciencia del buscador de orgasmos / quien me tira del cuerpo hacia otros cuerpos / a ser posible jóvenes:” (vv. 13-15). En esas experiencias fugaces se encuentra también lugar para la ternura: “yo persigo también el dulce amor, / el tierno amor para dormir al lado / y que alegre mi cama al despertarse,” (vv. 16-18)¹⁴; así como también la experiencia amorosa revelatoria, el asombro ante la existencia, asombro que provoca una mirada casi infantil, en el sentido de la experiencia que descubre: “¡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!” (vv. 20-23).

Otra cuestión, quizás la más importante, a la hora de evaluar la experiencia erótica efímera, es la relación de ésta con el conocimiento. Biedma plantea la necesidad de la relación

¹³ Tema que desarrolla el personaje Aristófanes de *El Banquete* (Smp. 189c – 193e).

¹⁴ En cuanto a la interpretación de este pasaje relacionado con la ternura, la crítica se divide. Hay quienes lo consideran señal de búsqueda del amor 'verdadero', como si la ternura fuera parte inequívoca del amor estable y más 'espiritual' (Laguna Mariscal, 2002: 13). En cambio, Gruia (2008: 263) y Romano (2003: 180) consideran, y nosotros con ellas, que esta experiencia de la ternura está relacionada directamente con los amores fugaces.

efímera como vía de acceso al conocimiento sobre el amor (un tipo de conocimiento caro al personaje Sócrates de *El Banquete*):¹⁵ “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.” (vv. 24-30). Estos versos (donde se incluye una cita del poema “The Ecstasy” de John Donne que comentaremos más adelante) quieren decir que lo señalado por Pausanias en *El Banquete* como fundamental de la relación ‘celeste’, el acceso a la sabiduría, aparece en el poeta español como consecuencia de un tipo de relación claramente opuesta a la ‘celeste’ en sentido platónico.

Creemos que todo lo anterior es suficiente para demostrar que los ámbitos distintos y estancos del amor ‘pandémico’ y el amor ‘celeste’, que plantea el personaje Pausanias de *El Banquete*, en Biedma aparecen enunciados en el título y desmentidos en el desarrollo del poema, lo que constituye, para el lector docto, una propuesta intertextual lúdica e irreverente, que marca distancia absoluta entre el pensamiento platónico y el biedmano acerca del amor.

La idea erótica se configura en *PyC* como una experiencia de naturaleza única fundada en los sentidos, que reconoce, en todo caso, grados diferentes de intensidad o profundidad y, sobre todo, de durabilidad, que son los que diferencian a la relación estable o ‘verdadera’ de la relación efímera o ‘preparatoria’. Así es que la conceptualización platónica binaria es evocada por Biedma para reformularla, desde una óptica opuesta, esto es, para polemizar lúdicamente con ella. ¿Cuál es el sentido, entonces, de este intertexto platónico en el poema? Una clave de lectura nos ofrecen dos testimonios inequívocos del propio Biedma. Uno pertenece a la carta dirigida a Juan Ferraté del 21 de octubre de 1963: “... llevará un título que posiblemente te divierta: ‘Pandémica y Celeste’ ... ”.¹⁶ El otro, a una entrevista de diciembre de 1986, citada por García Armendáriz (2009: 200), donde Biedma señala, siempre refiriéndose al mismo poema: “Y me

¹⁵ Cabe recordar, entre otras, la frase dicha por Sócrates en *Smp.* 177d: “yo que hago profesión de no conocer otra cosa que el amor (*tà erōtiká*)”.

¹⁶ Carta citada por Arcaz Pozo (2001: 39).

divertía eso de coger la escala del amor en Platón y volverla del revés”. Resulta evidente el propósito lúdico e irreverente del autor al desarmar la polaridad platónica para lograr el objetivo primordial del poema, que es el de la justificación de la infidelidad / fugacidad como preparación o alimento del ‘amor verdadero’.

El epígrafe catuliano

En la ya aludida carta a su amigo Juan Ferraté del 21 de octubre de 1963, Biedma comenta sus lecturas atentas de Catulo a la hora de componer los poemas eróticos de *M* (que resultarían incorporados a *EFV*):

En cuanto a las restantes piezas, verás que progresivamente me voy aficionando al tema erótico: esa serie ha ido a desembocar en el que estoy escribiendo ahora, que será extenso y llevará un título que posiblemente te divierta: ‘Pandémica y Celeste’. Quizá 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, comites Catulli...’.

Cabe señalar que Juan Ferraté poseía una sólida formación clásica y era, entre otras cosas, un experto traductor de poesía griega clásica y moderna (líricos griegos arcaicos y Cavafis). En otra carta, también enviada a Ferraté, fechada el 25 de noviembre de 1964, un año después de la anterior, dice Biedma:¹⁷

Hubiera querido también ser obsceno, al modo maravillosamente aristocrático y rural de Catulo, pero mis tentativas en esta dirección fallaron por completo. Esto de vivir en una sociedad en que la obscenidad ritual no está aceptada resulta una desventaja demasiado grave. Ahora pienso que la actitud y el tono de los antiguos, cuando hablan de experiencia erótica, son un poco los de los curas cuando hablan, en confianza, del culto y del clero. *They are in*; mientras que los escritores modernos están casi siempre —y si son anglosajones, no digamos— *definetely out*.

Tanto el contenido como la distancia que media entre una y otra de las epístolas nos ilustran claramente acerca de la importancia de la obra catuliana en la elaboración de *M-EFV*. La afirmación de Péré Gimferrer “No hay modo de entender la poesía de Jaime Gil de Biedma sin tener presente a Catulo” (Arcaz Pozo, 1996: 139) cobra entonces todo su sentido y por ello en

¹⁷ Carta citada en nota a pie de página por Arcaz Pozo (2001: 39).

esa dirección apuntamos nuestra lectura. El epígrafe está conformado por los versos 3, 7 y 8 del *carmen* 7 de Catulo, poema que integra el ciclo de Lesbia del veronés. El *carmen* catuliano desarrolla en sustancia la respuesta del poeta a una pregunta que le formula su amada: cuál es el número de besos de ella con que él quedaría saciado. Será útil tener a la vista el texto latino y una traducción del poema completo, a fin de observar el recorte efectuado por Biedma.¹⁸

*Quaeris, quot mihi basiationes
tuae, Lesbia, sint satis superque.
quam magnus numerus Libyssae harenae
lasarpiciferis iacet Cyrenis
oraclum Iouis inter aestuosi
et Batti ueteris sacrum sepulcrum;
aut quam sidera multa, cum tacet nox,
furtiuos hominum uident amores:
tam te basia multa basiare
uesano satis et super Catullo est,
quae nec pernumerare curiosi
possint nec mala fascinare lingua.*

Preguntas, Lesbia, cuántos besos tuyos
para poder saciarme se precisan.
Cuan incontables las arenas libias
cubren Cirene, rica en laserpicio,
entre el santuario del ardiente Jove
y el sacro túmulo del viejo Bato;
o cuantos astros, al callar la noche,
ven el amor furtivo de los hombres;
tantos los besos tuyos que a Catulo,
en su locura, han de poder saciarlo;
que ni hacerles recuento los curiosos
puedan, ni embrujo con su mala lengua.¹⁹

El epígrafe dice, entonces: *Cuan incontables las arenas libias [. . .] o cuantos astros, al callar la noche, / ven el amor furtivo de los hombres.*²⁰

¹⁸ Reproducimos el texto de Mynors (1958).

¹⁹ La traducción es inédita; pertenece a Álvarez Hernández y ha sido cedida gentilmente para este trabajo.

²⁰ Es digno de mencionar que esta imagen de una cantidad inmensa equiparada a la cantidad de granos de arena y de estrellas está presente en el Viejo Testamento, Génesis, 22: 17.

PyC a la luz del epígrafe catuliano

La referencia a los besos, cuestión central en el *carmen*, está suprimido de la cita en exergo²¹ de Biedma. Por consiguiente, el significado del epígrafe resulta enigmático (leemos que se trata de un número grande, pero no de qué cosa se habla). El lector llenará inmediatamente ese vacío con la lectura del poema: se trata (en este caso) de un gran número de experiencias eróticas. Tal lectura está reforzada por la mención a los *furtiuos amores* de la misma cita en exergo. Rovira, en su análisis de *PyC*, homologa el sentido de ‘besos’ y ‘amantes’ mecánicamente. Considera que Catulo es el referente perfecto para el poema biedmano; a él le adjudica la poesía de amor y la pasión matizada por las experiencias ‘pandémicas’. Lo que a Rovira le interesa destacar en el exergo de Catulo (como en la alusión a Platón) es el procedimiento de la cita de autoridad que lleva a cabo el poeta para justificar la infidelidad, desde dos perspectivas: la autoridad del autor consagrado al que apela el poeta para demostrar su ‘inocencia’ y la autoridad de un texto clásico que despersonaliza la cuestión y la generaliza al nivel de la experiencia común (Rovira, 1986: 301, 302).

A nuestro entender, la cita de Catulo va mucho más allá de un recurso justificativo y generalizador. La resolución del sentido del epígrafe se desarrolla, en rigor, en una dirección diferente de la que propone el texto epigrafiado completo en sí mismo. Catulo habla de los *basia* que ansía recibir de la mujer amada, Lesbia. Muy distinto es el referente biedmano: se trata del gran número de “ocasiones” y “cuerpos” celebrados por “un corazón infiel”. El lector implícito de la obra biedmana, un lector culto que puede comprender de inmediato el título “Pandémica y Celeste”, también conoce, aunque no sea en detalle, los famosos poemas de Catulo sobre los besos reclamados a Lesbia. Dicho lector podrá fácilmente reconocer el procedimiento estratégico del epígrafe enigmático (enigma generado, como decíamos, a causa de la supresión de la referencia catuliana a los “besos” de su amada) y el consecuente cambio de sentido que le otorga

²¹ Genette (2001: 123) aclara que, aunque lo correcto es hablar de “cita en exergo” (cita fuera de la obra o en el borde de la obra), se suele utilizar “exergo” como sinónimo no feliz de epígrafe (confundiendo la cosa con su lugar). Nosotros usaremos las dos formas indistintamente.

la lectura del texto.²² El objetivo de esta operación es el de ofrecer al lector una propuesta lúdica. Como efecto de este juego aparece una polémica o diferencia conceptual con el autor latino. Podemos reconocer entonces tres instancias de diálogo con el texto catuliano: a) el uso lúdico de la tradición literaria; b) el homenaje a una figura fundante del discurso pétrico erótico; c) el corrimiento ideológico respecto del texto antiguo. En otras palabras, las mismas instancias que observamos en el intertexto platónico.²³

Otra cuestión importante que queremos considerar tiene que ver con la función más canónica del epígrafe. Según Genette (2001: 134), ésta “consiste en un comentario del texto, que precisa o subraya su significación”. La definición es útil para deducir de aquí el tema general de *PyC*, cuestión central en el análisis. El epígrafe se dirige al texto, o sea, al texto en su totalidad, no a una parte o porción del mismo. El exergo catuliano habla del ‘gran número’, número que, después de la lectura, entendemos como número de experiencias eróticas. Si el epígrafe debe dirigirse a la comprensión de la totalidad de la obra, entonces esto significaría que el tema del poema radica precisamente en la cantidad de experiencias amorosas que enumera el sujeto poético, o sea en la temática de la infidelidad.

Esto mismo se ve en la estructura de la obra. Sin contar la estrofa primera, que está escrita a modo de introducción (y donde ya se adelanta que se mostrará “un corazón infiel”), la primera parte desarrolla la cuestión de los amores efímeros: sus características, sus ‘actualizaciones’; la segunda, cambiando el tono, desarrolla la manera en que los mencionados amores efímeros se integran con el “verdadero amor”, como último punto de la ‘argumentación’ llevada a cabo a favor de la pluralidad de experiencias eróticas.

²² Estamos ante un caso poco frecuente donde el texto modifica el sentido del exergo, similar al documentado por Genette (2001: 133) en relación no al texto sino al título (esto sería, la modificación del sentido del epígrafe en función del título de la obra).

²³ Es lo mismo que sucede con otras citas, abundantes, en *PyC*, como por ejemplo los versos de John Donne, que Biedma “traduce” con una leve, pero substancial, modificación estratégica: donde Donne dice “Love's mysteries in souls do grow / But yet *the* body is his book” (“The ecstasy”, vv. 71-72). Biedma dice: “Que sus misterios, / como dijo el poeta, son del alma, / pero *un* cuerpo es el libro en que se leen” (El subrayado es nuestro). El cambio del artículo definido por uno indefinido es substancial: mientras Donne, aunque la frase suene a sentencia general, en rigor se refiere al cuerpo de una identidad concreta; por el contrario, Biedma menciona “*un* cuerpo” en el sentido de un cuerpo cualquiera. Biedma usa la cita o la alusión intertextual de manera irreverente, creando un distanciamiento ideológico polémico con los autores citados.

Por último, queremos destacar la presencia del epígrafe catuliano a lo largo de todo el poema, presencia velada, hecha de ecos más que de consistencias, y que necesita de la referencia al epígrafe mismo para hacerse visible.²⁴ En efecto, los versos citados del veronés resuenan en varios versos de *PyC*, tanto en el léxico como en los conceptos. La figura de la arena de Catulo (v. 3 *Libyssae arenae*)²⁵ se refleja en la arena biedmana (“Y por eso me alegro de haberme revolcado / sobre la arena gruesa, los dos medio vestidos,”). La arena consiste, para el español, en un espacio privilegiado de la experiencia erótica: allí se lleva a cabo el primer encuentro reseñado por el sujeto poético de *PyC*, en dos versos que remiten, a su vez, a la segunda estrofa de “Peeping Tom”, poema de iniciación amorosa de *EFV-M*. La noche que calla y que, junto con las estrellas, es cómplice de los amores clandestinos de los hombres (vv. 7-8 ... *quam sidera multa, cum tacet nox, / furtiuos hominum uident amores*) hace eco en la noche biedmana, momento elegido para la mayor parte de sus aventuras clandestinas (“Y es necesario en cuatrocientas noches / –con cuatrocientos cuerpos diferentes– / haber hecho el amor...”; “Recuerdo 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!”; “Ni pasión de una noche de dormida...”). De la misma manera, las estrellas que asisten a los amores furtivos de Catulo, en Biedma se vuelven sol que ilumina las noches, adquiriendo un sentido metafórico (“Mi amor, / íntegra imagen de mi vida, / sol de las noches mismas que le robo”). Asimismo mencionamos la recuperación biedmana del adjetivo latino *furtiuos* (v. 8 del poema catuliano) mediante su derivado español (“y los bien empleados abrazos furtivos”).

Con lo precedente terminamos el análisis de las relaciones profundas que se establecen entre los versos latinos y el poema español. Vimos cómo el primero ajusta o subraya el sentido

²⁴ Respecto del poema de Catulo y *PyC*, Arcas Pozo (1996: 138) señala la dificultad de establecer un cotejo entre fuente y recreación, como puede hacerse con la poesía hasta el siglo XIX. Reconoce, junto con García Montero, que la alusión intertextual en Biedma a veces remite al tono, al ritmo y al vocabulario de otro autor de manera menos visible o de manera “camuflada”.

²⁵ La grafía que encontramos en las ediciones críticas de Catulo consultadas es *harenae*, pero nosotros mantenemos la que adoptó Biedma en su epígrafe (*arenae*).

general del texto segundo, se refleja en cierto material lingüístico y funciona como punto de partida de un juego literario con un trasfondo polémico acerca de la experiencia amorosa. Algo semejante sucede con el texto platónico: *El Banquete* aporta los conceptos teóricos respecto de los cuales Biedma se distancia categóricamente mediante un desarrollo cercano al discurso argumentativo, que tan bien aparece fusionado con el tono íntimo-confidencial del principio, el tono desprejuiciado del medio y el amoroso-declaratorio del final.²⁶ Con esto no queremos minimizar la importancia de los otros aportes intertextuales que esta obra biedmana comporta, como las expresiones y reminiscencias de Baudelaire, Mallarmé, Johnn Donne, Eliot, Shakespeare, Cernuda, Rubén Darío y Fray Luis de León (si no nos olvidamos de alguno); sino profundizar en los textos grecorromanos que no casualmente aportan al sentido estructurador de la obra desde los lugares privilegiados del título y el epígrafe.

El lugar de *PyC* en *EFV*

El lugar que Biedma le otorga al poema en *EFV* (poema de cierre) es relevante. En principio, podemos pensar que cumple la función de epílogo, en la medida en que su temática está centrada en la multiplicidad de amores que ha tenido el personaje poético, pasajeros por tratarse muchas veces de aventuras efímeras pero también porque remiten a un tiempo pasado al momento de la escritura. Dichos amores volverán a la memoria en la vejez, momento en el cual se los invoca al besar al último amor: “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” (vv. 91-94). Este último verso es ambiguo, el verbo “amar” puede estar utilizado en varios sentidos: el amor como acto físico y también, en parte, como sentimiento hacia otros que han quedado en el pasado. Las imágenes fragmentarias de las aventuras eróticas que se enumeran en *PyC* a veces recuerdan, en

²⁶ Rovira (1986: 303- 306) habla de cambios de tono en *PyC*: señala que la parte introductoria muestra un tono íntimo y resuelto, la segunda parte uno exaltado y externo, y en la última parte predominaría un tono “mucho más íntimo y confidencial [...], un buscado deje romántico, como de apasionada declaración de amor”. Por su parte, García Armendáriz (2009: 203) compara dos partes del poema con una pieza musical: la segunda estrofa estaría sostenida por un “tono agudo y vivaz”, mientras que la tercera, en “contrapunto”, por un tono de “adagio suave” y sentimental.

efecto, a otros poemas del libro: el “revolcón” sobre la arena de los versos 31-33 recuerda el poema de iniciación “Peeping tom”; la desnudez de ambos amantes a la orilla del río (vv. 39-40) recuerda los “Días de Pagsangján”, a los cuales el poeta declara volver en sus sueños, donde se destacan el calor, el río, los cuerpos de los amantes que se bañan en él. Asimismo, en varios de los poemas se tematiza la aventura, que a veces vuelve a repetirse con el tiempo, como “Volver”, “Loca”, “Mañana de ayer, de hoy”, “Albada”, “Amor más poderoso que la vida”. En definitiva, *PyC* le da un cierre a los poemas de la totalidad de *EFV*, ya que todas las experiencias del poeta han quedado cristalizadas en imágenes pasajeras a las que vuelve con el pensamiento, como los “fantasmas de mi corazón” darianos de “Canción de otoño en primavera”. La relación entre los poemas no es casual; en la composición del nicaragüense también hay una enumeración de diferentes experiencias eróticas y una generalización final que afirma la multiplicidad del amor, así como la evocación de todas esas experiencias por parte del espíritu.²⁷ La obra de Darío, poblada de referentes clásicos, no ha sido estudiada con profundidad por la crítica en relación a nuestro autor; creemos que un estudio de ese tipo podría aportar resultados de interés al menos para esta porción de la obra *biedmana*. Otras reminiscencias de *Cantos de vida y esperanza* se perciben, asimismo, en los poemas restantes de nuestro corpus y serán comentadas en su momento.

Simposio y poesía simposiaca en *PyC*

En este apartado haremos una relación entre *PyC* y el ritual y la poesía simposiacos. Esta relación se impone a causa de la importancia que tiene *El Banquete* platónico como referente genotextual de la composición *biedmana*. Hemos señalado ya la polémica que el texto *biedmano* establece con la obra platónica, lo que abre la posibilidad de situar este poema en el contexto ideal de un simposio grecorromano.

Con el término “simposio” (*symposium*) se designaba un tipo de reunión ritual

²⁷ Citamos el fragmento aludido: “¡Y las demás! en tantos climas,/ en tantas tierras siempre son,/ si no pretextos de mis rimas,/ fantasmas de mi corazón.”, de *Cantos de vida y esperanza* (publicado por primera vez en 1905).

masculina de índole aristocrática dedicada a la libación de vino, a la conversación política partidaria, al discurso filosófico sobre la existencia, el amor y la muerte, entre otros temas. Del simposio participaba un grupo humano congregado por la igualdad en el estilo de vida, la homogeneidad cultural e ideológica, la visión política. El simposio, como institución aristocrática privada, se caracterizó por constituir un lugar antitético y dialéctico respecto del *agora*, del teatro y la *ekklesia*; esto es, un espacio alternativo respecto de las sedes públicas funcionales de la democracia. Asimismo constituía un espacio privilegiado de transmisión de cultura, en el cual se conjugaban pasado y futuro, evocación y proyecto. En el simposio, la recepción del canto y la poesía cumplía un rol esencial. Sus ritos eran el canto a coro del peán dedicado a los dioses, el canto o recitación individual, acompañado por un instrumento musical (flauta, lira, o cítara), llevado a cabo por cada uno de sus participantes, y finalmente el canto, individual o alternado (escolio), ejecutado por personalidades distinguidas por su talento. Los géneros privilegiados en este contexto fueron la lírica monódica, la elegía, el escolio, el yambo. En segundo término, se daba también la reutilización de la épica hexamétrica y citaródica, la ejecución de cantos corales propiamente dichos y de versiones monódicas de estos cantos, así como de fragmentos de monólogos dramáticos.²⁸

Ciertamente tenemos, en la primera estrofa del poema *biedmano* (vv. 1- 12), la ambientación de un contexto de corte simposíaco: el momento nocturno de la reunión (“muy tarde ya en la noche”, v. 2), el carácter masculino de la misma (“hablemos hombre a hombre, finalmente.”, v. 3), la consumición del vino (“...con la botella/ medio vacía...” (vv. 6-7), la conversación filosófica (“y después de agotado el tema de la vida.”, v. 8), la confraternidad ideológica de los hombres reunidos, que usualmente difiere de la ideología dominante estatal y pública (“hipócrita lector, – *mon semblable*, – *mon frère!*”, v. 12). En este último aspecto, la concepción del amor que desarrolla Biedma en su poema se opone con notoriedad al concepto sostenido por la moral ultra-católica del franquismo, según la cual el amor no es más que la

²⁸ Los aspectos del simposio griego y del canto y la poesía simposíacos están tomados de Vetta (1993: 177-218) y de Cuartero (1967: 5-38).

resolución del matrimonio y el mecanismo que la sociedad precisa para su regeneración.

En cuanto al lenguaje, la alternancia de registros lingüísticos, propia de los géneros simposíacos, es un rasgo importante en *PyC*. La variación tonal de la composición es reconocida por la crítica (ver nota 23). Observamos que predomina un registro llano, cercano a la prosa, en varios tramos del poema. Consignamos algunos ejemplos: “Imagínate ahora que tú y yo/ muy tarde ya en la noche/ hablemos hombre a hombre, finalmente” (vv. 1-3); “Porque no es la impaciencia del buscador de orgasmo/ quien me tira del cuerpo hacia otros cuerpos/ a ser posible jóvenes.” (vv. 13-15); “Y por eso me alegro de haberme revolcado/ sobre la arena gruesa, los dos medio vestidos,/ mientras buscaba ese tendón del hombro” (vv. 31-33); “Me conmueve el recuerdo de tantas ocasiones...” (v. 34); “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.” (vv. 35-38); “Sin despreciar/ —alegres como fiesta entre semana—/ las experiencias de promiscuidad” (vv. 56-58); “Y no hay muslos hermosos/ que no me hagan pensar en sus hermosos muslos/ cuando nos conocimos, antes de ir a la cama” (vv. 71-73). En algunos casos son también reconocibles ciertas marcas de coloquialismo, como la frase lexicalizada “hablar de hombre a hombre”; anacolutos, en este caso representados por el comienzo de frase con pronombres relativos y conjunciones causales que señalan el carácter subordinado de la cláusula, cuya proposición principal está por completo ausente en el poema: “Que te voy a enseñar un corazón” (v. 9), “Porque no es la impaciencia...”; la presencia de un léxico perteneciente al habla popular, como el verbo “revolcarse” para denotar la actividad sexual (v. 31) o el verbo “tirar” como sinónimo de “llevar”, “arrastrar” o “conducir” (v. 14). Este registro discursivo, predominantemente neutro, prosaico y referencial, se mezcla con un registro poético, donde concurren metonimias (“y que alegre mi cama al despertarse”, v. 18); comparaciones con imágenes típicas del discurso poético (“cercano como un pájaro”, v. 19); adjetivación antepuesta al sustantivo al cual califican (“el dulce amor,/ el tierno amor...”, vv. 16-17); adjetivación inhabitual (“...piel borrosa”, v. 90); paralelismos (“¡Si yo no puedo desnudarme nunca,/ si jamás

he podido entrar en unos brazos”, vv. 20-21); epanadiplosis (“Y es necesario en cuatrocientas noches/ —con cuatrocientos cuerpos diferentes—“ vv. 26-27); enumeraciones (“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.”, vv. 42-47); invocaciones (“Recuerdos de vosotras, sobre todo,/ oh noches en hoteles de una noche,” vv. 48-49); metáforas (“Mi amor,/ íntegra imagen de mi vida,/ sol de las noches mismas que le robo.”, 62-64). Las frases sentenciosas (*gnomata*) es otro aspecto presente en los géneros simposíacos. Lo mismo sucede en *PyC*, donde leemos: “Para saber de amor/ para aprenderle/ haber estado solo es necesario [...]” (vv. 24-25); “...Que sus misterios,/ como dijo el poeta, son del alma,/ pero un cuerpo es el libro en que se leen.” (vv. 28-30); “Porque en amor también/ es importante el tiempo,” (vv. 79-80). Respecto de los rasgos estilísticos mencionados, señalemos que ya están presentes en otros poemas de Biedma; sin embargo, en *PyC* se destacan por su presencia simultánea y por el amplio desarrollo de los mismos. Es legítimo, en consecuencia, relacionarlos con la poesía simposíaca. En este sentido, Biedma recupera una situación ritual de la Antigüedad Clásica y, en un doble movimiento, se coloca a la par de los disertantes de *El Banquete* platónico, a la vez que actualiza el ritual del simposio en su propio contexto histórico-cultural (la charla de bar o reunión nocturna entre amigos unidos por ideales en este caso culturales, de la cual se hace partícipe al lector). De aquí podemos pensar que el poema está destinado, en principio, al círculo de camaradas del poeta y, en segundo lugar, a un público intelectual que puede comprender los guiños del autor para la interpretación del sentido. El lector implícito biedmano es el lector implícito del poeta moderno, de cultura refinada y en disonancia con el gran público. Lejos estamos del lema oteriano “A la inmensa mayoría” que caracterizó, en parte, a la llamada “poesía social” española de la primera generación de posguerra.

4. “Himno a la juventud”

Por su parte, *Hj* (editado luego en *PP*) se presenta, desde el título, como un poema anclado en la tradición clásica. En principio, se autodefine como “himno”, género originado con los Himnos homéricos. Asimismo la entidad celebrada, la juventud, posee, en una primera lectura, una evidente relación con el panteón grecorromano, las diosas de la juventud (Hebe y *Iuventas* o *Iuventus*). Por otra parte, el poema se inicia con un epígrafe del poeta latino Propercio (2. 29. 30), que le otorga una cuota esencial al sentido. A continuación, luego de la transcripción del poema, estableceremos una comparación entre el himno clásico y el poema biedmano, para establecer el alcance de dicho género en la elaboración de *Hj*. Luego trabajaremos el epígrafe properciano en relación con el poema español y, finalmente, la construcción particular que Biedma lleva a cabo de su diosa de la juventud.

HIMNO A LA JUVENTUD

Heu! quantum per se candida forma valet!
Propercio II 29, 30

A qué vienes ahora,
juventud,
encanto descarado de la vida?
Qué te trae a la playa?
Estábamos tranquilos los mayores 5
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 10
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, 15
y con la insinuación
(tan propiamente tuya)
del vientre dando paso al nacimiento
de los muslos: belleza delicada,
precisa e indecisa, 20
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 la mar y el cielo, aún trémula de gotas, deslumbrada de sol y sonriendo.	25
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 <i>starlet</i> y la graciosa timidez del príncipe.	30
Aunque de pronto frunzas la frente que atormenta un pensamiento conmover y obtuso, y volviendo hacia el mar tu rostro donde brilla entre mojadadas mechadas rubias la expresión melancólica de Antínoos, oh bella indiferente, por la playa caminas como si no supieses que te siguen los hombres y los perros, los dioses y los ángeles y los arcángeles, los tronos, las abominaciones...	35 40 45

El poema *Hj* como pieza hímica

El himno clásico es una composición de registro estilístico elevado que se caracteriza por la celebración de un acontecimiento o de una entidad de carácter excepcional, muchas veces divino. En el caso de *Hj*, lo celebrado es una abstracción hecha a partir de una aparición concreta. El contexto de situación se puede reconstruir a partir del poema mismo. El emisor del discurso se encuentra en la playa y asume una voz colectiva de personas mayores entre las que él se encuentra (v. 5: “Estábamos tranquilos los mayores”). En ese contexto, aparece un grupo de jóvenes que es observado por el emisor del discurso. El poema deliberadamente deja en la ambigüedad la composición genérica de ese grupo; el único dato indudable es que se trata de jóvenes. Para la mirada del emisor del discurso, esa presencia se constituye en representación de una entidad abstracta a la cual él va a tratar alegóricamente en términos de divinidad: la juventud. No se trata de una divinidad clásica determinada; sin embargo, el tratamiento retórico de dicha aparición acude, en parte, a componentes literarios y culturales pertenecientes a las

diosas grecolatinas Hebe y Venus.²⁹ En principio, la apelación a la “juventud”, nombrada con minúscula, es un detalle que puede llamar la atención, tratándose, como decimos, de una alegoría (tradicionalmente, las imágenes alegóricas que implican representaciones humanas de abstracciones llevan mayúscula inicial). Biedma no puede utilizar la mayúscula sin que esta figura deje de implicar a las diosas grecolatinas de la juventud (*Hēbē* y *Iuventas* o *Iuventus*),³⁰ pero no duda en denominarla “diosa” (v. 15). Esto nos da la pista de que su “juventud” no es homologable a una diosa clásica en particular.

Hj es una composición de registro culto, necesario en la himnodia. Podemos reconocer dicho registro en la sintaxis, el léxico, las figuras retóricas. Predomina un uso del español culto de tradición escrita, donde el poeta evita giros conversacionales, presentes en buena parte de sus poemas. Si bien la primera estrofa podría acercarse al registro llano, propio de la escritura biedmana,³¹ a partir de la segunda estrofa notamos una utilización de estilo elevado que concuerda con el propósito laudatorio del poema. La sintaxis se caracteriza por sus oraciones extensas y complejas, algunas muy incrustadas (v.g. los versos 35-43: “Aunque de pronto frunzas/ la frente que atormenta un pensamiento/ conmovedor y obtuso,/ y volviendo hacia el mar tu rostro donde brilla/ entre mojadadas mechadas rubias/ la expresión melancólica de Antínoos,/ oh bella indiferente/ por la calle camines como si no supieses/ que te siguen los hombres y los perros...”). Hay una combinación de estructuras coordinadas, yuxtapuestas, proposiciones incluídas adverbiales, sustantivas y adjetivas y construcciones verboidales de cierta extensión. Se manifiesta también el uso del hipérbaton, asociado tradicionalmente con la sintaxis latinizante (v.

²⁹ Laguna Mariscal (2002: 4) interpreta el poema en este sentido, aunque habla de un elogio a “la juventud y la belleza”. A nuestro entender, y empezando por el título mismo, la belleza es considerada en el poema como un atributo de la juventud y no como un concepto que esté a su mismo nivel. Por otra parte, Romano (2009: 138) considera en este poema dos géneros diferentes y contrapuestos: la diatriba y el himno.

³⁰ El significado etimológico de Hebe es “pubertad” o “primera juventud” (cf. *Liddell-Scott-Jones*, s.v. *hēbē*); el de Juventas, “juventud” o “edad juvenil” (cf. *OLD* s.v. *iuventas*, *iuventus*). Tanto en latín como en griego, los nombres de las diosas consisten en una alegorización de sustantivos abstractos, alegorización marcada por la utilización de la inicial mayúscula.

³¹ Tanto las afirmaciones de Biedma acerca de su poética como la crítica coinciden en señalar el registro anti-poético como base de la poética del autor. Hablando de los metafísicos ingleses, en los cuales se inspira, dice Biedma: “Más que coloquial, yo diría que lo que sucede es que no es lenguaje “poético”. Es más bien un lenguaje de comercio intelectual entre gente erudita, culta, que sabe de poesía.” (Rovira, 1988: 27).

9: “De las ondas surgida”; v. 12: “... hacia la orilla avanzas”). El léxico se destaca por su carácter culto: hay una utilización de términos poco usuales en la lengua común (“onda”, “fulgor”, “trémula”, “fabuloso”, “latente”, “ondulaciones”, “figuración”, “enconado”, “bestezuela”, “obtusos”) y de términos que se utilizan en un sentido poco habitual (“hurgar”, “abominaciones”). El uso del tiempo presente responde claramente al himno clásico breve con argumento atributivo, que veremos un poco más adelante (De Hoz, 1998: 51-52). El sujeto poético plural se corresponde, asimismo, con el carácter cultural comunitario propio de la himnodia.

Registramos también una condensación de figuras retóricas que da muestra de la elevación del estilo. El recurso a la alegoría es puesto “en abismo” con el uso de la minúscula en el segundo verso: el poeta invoca a la “juventud”, que personifica en una figura humana; unos versos más adelante la menciona con el título de “diosa”. Esta operación nos indica la conciencia de que el himno biederiano no equivale a los himnos antiguos y clásicos, donde la apelación a los dioses es auténtica, en la medida de que forman parte del contexto cultural de los autores. En nuestro caso, se trata de una operación retórica que el sujeto lírico recupera para hablar de la juventud en general, mostrando, en este punto, el artificio. Aparecen otras dos invocaciones a esta “diosa de la juventud”, recurso infaltable en la retórica hímica³² (v. 15: “...oh diosa esbelta de tobillos gruesos”; v. 41: “...oh bella indiferente”). La enumeración de los atributos divinos también forma parte de la himnodia. En *Hj* está particularmente desarrollada (v. 3: “encanto descarado de la vida”; v. 10: “toda brillos, fulgor, sensación pura”; v. 13: “con sonrosados pechos diminutos”; vv. 22-24: “Y te vemos llegar.../ con toros, caracolas y delfines”). Otra enumeración importante es la cuenta final de los seres que se someten al poder de la “diosa juventud” (vv. 43-46: “que te siguen los hombres y los perros/ los dioses y los ángeles,/ y los arcángeles,/ los tronos, las abominaciones...”). Significativos son asimismo la antipáfora y la anáfora que dan unidad estructural y de sentido a la estrofa primera: la pregunta hecha a la juventud acerca del propósito de su llegada, que el mismo sujeto poético responde: “¿A qué

³² Si bien el diccionario de la RAE no registra el adjetivo “hímico”, sí lo hacen otros diccionarios de español como el Larousse (1984), así como también el uso en la crítica literaria.

vienes ahora, / juventud, [...] y tú vienes.../ tú vienes...”. Otras figuras retóricas utilizadas son: metáforas (v. 8: “tú vienes para hurgarnos las imaginaciones”; vv. 31-32: “sofisticada/ bestezuela infantil...”); una expresión casi oximórica (v. 3: “encanto descarado de la vida?”); comparaciones (v. 11: “y ondulaciones de animal latente”; v. 40: “la expresión melancólica de Antínoos”); enálage (v. 10: “toda brillos, fulgor, sensación pura”); aposiopesi (v. 46: “los tronos, las abominaciones...”); epanadiplosis (vv. 28-29: “...el reino de la vida / el sueño de otra vida...”). Por otra parte, el fino trabajo con la lengua a nivel del ritmo y el sonido apunta también a la construcción de un estilo que se adecua al género indicado en el título. La versificación es usual en Biedma: endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos intercalados sin una organización particular. Estos tipos de verso se relacionan con la tradición más culta de la lírica en español. Aparecen rimas asonantes que no siguen un patrón fijo (vv. 5 y 8: mayores - imaginaciones; 10 y 17: pura - tuya; 23, 25, 27, 30, 36 y 43: ribereño - cielo - sonriendo - remordimiento - pensamiento - perros); rimas internas (v.3: “encanto descarado de la vida”; v. 7: “los más temibles sueños imposibles”; v. 20: “precisa e indecisa,”); aliteraciones (v. 11: “y ondulaciones de animal latente”; vv. 39-40: “entre mojadadas mechadas rubias / la expresión melancólica...”) y la epanadiplosis y anáfora mencionadas.

La estructura de *Hj* es análoga en gran medida al modelo de himno clásico breve. Este consta de tres partes: una introducción, donde el aeda presenta su canto al dios, cuyo nombre aparece con alguno de sus atributos (una variante consiste en la invocación directa a la divinidad y el desarrollo de un discurso consecuente en segunda persona); una parte central o argumento, más extensa, que contiene la conmemoración del dios a través de un discurso mítico (donde se cuentan sus hazañas) o atributivo (donde se describen atributos divinos, funciones, epifanías y esferas de actividad) y una conclusión. Esta última puede consistir en un saludo, un pedido y/o el deseo de que la plegaria sea agradable al dios (De Hoz, 1998: 50-53). El *Hj* presenta, en efecto, en su primera estrofa, la invocación y el atributo (vv. 2-3: “juventud, / encanto descarado de la vida”). Las tres estrofas siguientes conforman el argumento atributivo, ya que en ellas se

describe a la “diosa juventud” y se manifiestan su epifanía: aparición de la divinidad, que llega desde el agua (vv. 9-10: “De las ondas surgida, / toda brillos, fulgor, sensación pura”, vv. 22-27: “Y te vemos llegar – figuración / de un fabuloso espacio ribereño / con toros caracolas y delfines / [...] deslumbrada de sol y sonriendo.”) y sus funciones: revivir los sueños de los orantes (vv. 6-7: “y tú vienes a herirnos, reviviendo / los más temibles sueños imposibles) y anunciar la plenitud de la vida (vv. 28-29: “Nos anuncias el reino de la vida,/ el sueño de otra vida, más intensa y más libre”). En este himno, las funciones de la divinidad no son propicias para el poeta. En la última estrofa el sujeto poético da cuenta del poder absoluto de la diosa sobre todos los seres, lo que demuestra el lugar prominente que le concede. Se trata de una de las formas en que se expresa el deseo de agradar a la divinidad.

Una variante propia de la himnodia es la *apopompē*. Consiste en un pedido a la divinidad mediante el cual el celebrante quiere alejarla de sí, con el propósito de evitar una intervención dañosa para él. Dicho motivo ha sido reconocido por la crítica en la *Oda 4, 1* de Horacio (Fedeli, 2008: 83) traducida por Fray Luis de León con el título *Intermissa diu* (parte del primer verso del poema). Debido al conocimiento que manifiesta explícitamente Biedma de la obra de Horacio a través de las traducciones de Fray Luis,³³ creemos sostenible la hipótesis de que dicho poema subyace, al menos en parte, en *Hj*. Fray Luis reescribe de esta manera el inicio de la Oda horaciana, donde se expresa el rechazo de la influencia de Venus por parte del poeta ya maduro:

Después de tantos días,
¡o, Venus!, ¿otra vez soplas el fuego
de tus duras porfías?
¡No más, por Dios, no más, por Dios, te ruego!
Que no soy qual solía, 5
quando a la hermosa Cínara servía.
No trates más en vano,
¡o, de amor dulce cruel engendradora!,
rendirme, que estoy cano
y duro para amar. ¡Vete, en buena hora...” 10

Como vemos, el poeta desea alejar la influencia de la divinidad, ya que esta no podrá concretarse

³³ En una entrevista publicada por Campbell (1994: 251) Biedma afirma que la influencia de Horacio le llega filtrada por Fray Luis de León, por lo tanto es evidente su conocimiento de este poema.

de forma satisfactoria precisamente a causa de su edad avanzada. Dicha influencia sólo provocará un sentimiento de frustración y dolor. Es el mismo motivo que vemos en *Hj* en la primera estrofa, donde el sujeto lírico afirma que la aparición de la juventud produce desasosiego y heridas, porque hace surgir sueños imposibles de concretarse. Los imperativos que, en el poema clásico, pretenden evitar la acción de la diosa y alejarla (“...no más, por Dios, te ruego!”; “No trates más en vano [...] rendirme ...”; ¡Vete...”) no aparecen en *Hj* de manera explícita; sin embargo, creemos que se infieren (vv. 1-6: A qué vienes ahora, / juventud [...] Qué te trae a la playa? / Estábamos tranquilos los mayores / y tú vienes a herirnos...). Es interesante el oxímoron con que el fraile describe a la diosa: “de amor dulce cruel engendradora”,³⁴ cuyo significado, en otro términos, reaparece en los primeros versos de Biedma: “encanto descarado de la vida? /... / y tú vienes a herirnos...” (vv. 3 y 6).³⁵ Asimismo hay en ambos poemas una mención de las lágrimas del sujeto lírico, producidas por la emoción dolorosa que despierta la belleza del objeto erótico vedado (el joven Ligurino en Horacio, la “juventud” en Biedma). Dice Fray Luis traduciendo a Horacio:

Mas, ¡ay de mí!, mezquino	
¿qué lágrimas son estas que a deshora	50
me caen? ¡Ay, Ligurino!	
.....	
De ti en la noche oscura	55
mil veces que te prendo estoy soñando	

En *Hj*, la alegoría de la juventud parece generalizar la experiencia horaciana para un colectivo de personas adultas. Dicha generalización se expresa en el carácter plural del sujeto lírico, admitido aquí por el uso del infinitivo en el verso 21 (“donde posar la frente derramando lágrimas.”). Hay en *Hj* una diferencia respecto de la Oda horaciana. En esta última, el intento de rechazo de la diosa es contundente y abarca casi todo el poema (vv. 1-48). El poeta tiene la pretensión de encontrarse lejos de su influencia; pero en los últimos versos (vv. 49-60) termina

³⁴ Hor. *carm.* 4. 1. 4-5: ...*dulcium / mater saeva Cupidinum.*

³⁵ El concepto antitético de Venus o el Amor como dulce y cruel al mismo tiempo es un tópico clásico (*glykypikron*: ‘dulceamargo’ o ‘agridulce’). Lo tenemos en Safo (frg. 130), en la *AP* (V 134 Posidipo; XII 109 Meleagro), en Catulo (68. 18).

reconociendo su fracaso. En *Hj*, en cambio, el rechazo es menos explícito y abarca unos pocos versos (1-8); mientras que puede reconocerse, en adelante (vv. 9-46), una resignación inmediata a la presencia de la “diosa juventud”, generada por el arrobamiento que su imagen provoca, con el reconocimiento final de su poder absoluto sobre todos los seres.

***Hj* a la luz del epígrafe properciano**

El poema lleva como epígrafe un verso de Propercio: *Heu quantum per se candida forma valet!* (2. 29. 30: “¡Ay, cuánto puede por sí misma la espléndida belleza!”).³⁶ Se trata de un pentámetro que, como suele suceder en la elegía, funciona a modo de sentencia, a la que da pie la situación argumental: el sujeto lírico ve a su amada Cintia dormida y se conmueve profundamente por la belleza de su imagen. Es importante señalar que la sentencia se refiere a la belleza en sentido general o neutro, sin especificar género. En efecto, el sustantivo latino *forma* denota ‘apariencia atractiva’, ‘forma bella’ o ‘belleza’³⁷ y es utilizado indistintamente en relación con sujetos femeninos o masculinos.³⁸ La neutralidad del sustantivo es significativa en la elección de este verso por parte del autor español. Así se inicia una construcción personal de la ‘diosa juventud’, cuya principal característica es la ambigüedad sexual. La elección de la sentencia properciana no es casual: Biedma elige una frase donde la “forma bella”, aunque atribuida a la mujer en el contexto originario, es mencionada de manera neutra, casi abstracta, pudiendo aludir tanto a la mujer como al varón. En este sentido, observamos una operación similar a la de *PyC*: el epígrafe adquiere nuevo significado en función del texto nuevo. En este caso puede ser referido a la belleza femenina y masculina indistintamente.

En segundo término, es interesante el adjetivo latino *candidus*, que, en su sentido etimológico, atiende al concepto de “luminosidad” (deriva de *candeo*: ‘*To shine*’, ‘*be*

³⁶ Traducción de Moya del Baño (2001).

³⁷ *OLD* s.v. *forma* 5.

³⁸ Un registro de *forma* como belleza masculina lo tenemos en *CIL* 1.7: *Qvoivs forma virtutei parisvma fvit*, perteneciente a una inscripción en el sarcófago de L. Cornelio Escipión Barbado, cónsul en el 298 a.C. Para ver el texto completo: Palmer (1984: 362).

illuminated').³⁹ Relacionado con la apariencia humana, se refiere al color claro de la piel, con una connotación de belleza o atractivo.⁴⁰ El sentido etimológico del término es muy bien captado por Biedma, ya que tiene su eco en varios pasajes de *Hj* (v. 10: “toda brillos, fulgor...”; v. 27: “deslumbrada de sol...”).

El epígrafe properciano nos señala lo que Biedma considera como la cualidad más importante de la juventud: la belleza. La otra es el atractivo erótico que la belleza conlleva, cualidad que provoca el deseo. El epígrafe también nos habla del poder de la belleza (*quantum per se ... valet*), cuestión que se desarrolla en la primera estrofa de *Hj* (la capacidad de influir en los pensamientos de los “mayores”, hasta el punto de arrebatárles el sosiego) y en la última (la capacidad de dominar a todos los seres). En este último pasaje es evidente la identificación de la “juventud” con Venus, tal como lo señala Laguna Mariscal. Creemos, sin embargo, que el referente textual presente aquí no es la obra de Lucrecio *de rerum natura* marcada por el crítico (Laguna Mariscal 2002: 4). Si revisamos la invocación a Venus de Lucrecio citada por Laguna (*Lucr.* 1. 3-31), vemos que la diosa representa allí una energía cósmica que actúa en la naturaleza entera y produce su regeneración, sentido del todo ausente en el poema biedmano. Biedma alude al poder de Venus en términos eróticos, poder que rige especialmente a los dioses y los hombres. Dicho poder erótico es un tópico de la literatura clásica. Los *Himnos homéricos*, por ejemplo, tratan el tema concentrándose en el poder de la diosa sobre los inmortales y los hombres (*h. Hom.* 5). Píndaro también se refiere a los dioses y los hombres en la *Olímpica* 10; allí compara a un vencedor de pugilato (Hagesidamo de Lócride) con Ganimedes, porque aquél era “...joven de figura hermoso / e impregnado de aquella sazón juvenil, que antaño / apartó a Ganimedes la muerte insaciable / con el favor de la diosa de Chipre” (vv. 102-106).⁴¹ A pesar de las diferencias que el *Himno homérico* 5 o la *Olímpica* 10 tienen con el poema de Biedma, éstos están mucho más cerca del español que Lucrecio, en el sentido que destacan, ante todo, el principio erótico y

³⁹ *OLD* s.v. *candeo* 1.

⁴⁰ *OLD* s.v. *candidus*. 5.

⁴¹ Traducción de Ortega (1984: 124).

no la fuerza generativa de la naturaleza. Es el mismo sentido erótico que subyace en la cita de Propertio; en la elegía, la belleza de la amada conduce al poeta a la fidelidad y la sumisión.

La figura de la juventud

Biedma traza una imagen particular de la juventud, cuyas características son la luminosidad, la sonrisa, la edad adolescente, ciertos rasgos de animalidad (que implica juventud pero también erotismo), la gracia, la timidez y la ya mencionada belleza. Está claro que se trata de una figura alegórica,⁴² que se construye con rasgos provenientes de la mitología clásica. Efectivamente, el verso 15: “Oh diosa esbelta de tobillos gruesos”, apela a la imagen homérica de Hebe, en la cual se destacan sus bellos tobillos (Hom. *Od.* 11. 603; *h. Hom.* 14. 8)⁴³. Biedma da una vuelta de tuerca a esta imagen, ya que los tobillos de su “diosa” no son “bellos”, sino “gruesos” (volveremos sobre el significado de esta transformación). Luego, se vale de ciertos atributos de Venus en algunas cuestiones puntuales para construir su propia imagen de la juventud. De ella tenemos la sonrisa (v. 14: “con nalgas maliciosas lo mismo que sonrisas”; v. 27: “deslumbrada de sol y sonriendo”) que, a nuestro entender, es recuperada para connotar la alegría natural de la juventud.⁴⁴ Asimismo pertenecen a la imagen de Venus la procedencia del mar y el acompañamiento de símbolos marinos, como la caracola y el delfín (vv. 9 y 24).⁴⁵ Esta imagen tiene su causa inmediata en el contexto: se trata de una “figuración / de un fabuloso espacio ribereño” (vv. 22-23) generada por la imaginación del sujeto poético, que se encuentra en la playa. El uso del término “figuración” y su carácter de “fábula” dejan bien a las claras que la

⁴² Tanto Laguna Mariscal (2002: 4) como Romano (2009: 137-138) hablan de alegoría.

⁴³ Sabemos claramente que Biedma leía a Homero y conocía muy bien la *Odisea*, tal como lo demuestran los títulos de su diario personal (Laguna Mariscal, 2002: 6, 7).

⁴⁴ La diosa es mencionada como “risueña Afrodita” o “amante de la risa” por Homero (*Il.* 3. 425 y 5. 375; *Od.* 8. 362), Hesíodo (*Teogonía*, 989) y en los *h. Hom.* (5. 17).

⁴⁵ Varias obras plásticas representan a Venus sobre una vieira acompañada o arrastrada por delfines, como el fresco de Pompeya *Venus Anadiómena* del siglo I a.C. (descubierto en 1960), o *El nacimiento de Venus* de Bouguereau (1879), que, además de los delfines, incluye caracolas usadas por los ictiocentauros Bythos y Aphros al modo de Tritón, para calmar las olas en torno a la diosa. El delfín y las caracolas también aparecen en el fresco de Giorgio Vasari *El nacimiento de Venus* (1555-1557), estas últimas como obsequio de las nereidas y como instrumento atributivo de Tritón. Por último, la pintura más conocida referente a este tema es *El nacimiento de Venus* de Botticelli, con la imagen de la diosa viajando sobre la vieira.

relación de la “juventud” biedmana con Venus es sólo imaginaria; esto es, un recurso retórico que le aporta estatuto divino a la figura de la “juventud” a través del universo mítico de la antigüedad. Otra identificación importante es la del poder que la diosa del amor ejerce sobre los seres, comentada más arriba. Ahora bien, la identificación con Venus no es absoluta. Venus tiene un plus de femineidad muy marcado, que justamente el poeta español evita en su construcción alegórica. Romano (2009) nos da una pista de la utilización, en *Hj*, de “elementos que introducen la perspectiva homoerótica, que convierte el epítome de la feminidad [Venus] en un ser andrógino [...]: ‘tu rostro donde brilla / [...] la expresión melancólica de Antinoos’ ” (137-138). La comparación con el joven Antínoos neutraliza la femineidad de la diosa del Amor. Consideramos que dicha operatoria es una clave del poema, pues también se verifica en otros aspectos. La tenemos también en la masculinización de Hebe, a quien se le adjudican tobillos “gruesos”, propios del varón. Asimismo la presencia de la figura del toro, entre los animales que rodean a la “juventud” biedmana (v. 24), también connota una masculinización de la diosa. El toro simboliza la fuerza y la virilidad. A través de él, se evoca la metamorfosis de Júpiter en toro, en ocasión del rapto de Europa. Así como el toro biedmano se suma a un contexto de símbolos marinos, el toro en que se convierte Júpiter para raptar a Europa provenía del mar. Biedma agrega, pues, un atributo masculino a la divinidad juvenil, con lo cual la diferencia de Venus. Tenemos, entonces, una construcción alegórica que se caracteriza por su ambigüedad sexual. Lecler (2008) trabaja precisamente el tema de la ambigüedad erótica en Biedma, y lo presenta como una característica singular de su poética: el efecto de diversas posibilidades de lectura, una homoerótica y otra heteroerótica. En su análisis de *Hj* encuentra dicha ambigüedad en las imágenes relacionadas con lo corporal (Lecler 2008: 85-86):

... cuando el protagonista poemático evoca a las siluetas que surgen del mar:

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.

Este erotismo “ambiguo” lo anuncian los versos que preceden con la evocación de ciertas partes del cuerpo como “los pechos diminutos”, “las nalgas maliciosas”, “los tobillos gruesos”, “del vientre, dando paso al nacimiento / de los muslos: belleza delicada / precisa e indecisa / donde posar la frente derramando lágrimas” que ya insistían en las representaciones andróginas en las que se mezclan lo delicado y la fuerza de la imagen de Antínoo evocado en el verso cuatro.

Está muy claro que los adjetivos o construcciones adjetivas utilizadas connotan masculinidad o ambigüedad sexual. Tanto Lecler como Romano ven, en diferentes puntos, la androginización de la figura de la “juventud”. A esto nosotros le añadiremos algunos detalles. Es significativa la negación implícita de la fecundidad (principio femenino) de la diosa biedmana producida por el encabalgamiento de los vv. 18-19 que genera una falsa expectativa: “del vientre, dando paso al nacimiento / de los muslos ...”. Vemos que el resto de las cualidades atribuidas a la “juventud” en el poema poseen ese grado de ambigüedad mencionado por Lecler, que permiten una lectura doble. En ella “...coinciden / la directa belleza de la *starlet* / y la graciosa timidez del príncipe” (vv. 32-34). La juventud es “encanto descarado” (v. 3), posee “ondulaciones de animal latente” (v. 11), es una “bestezuela infantil” (v. 32). El carácter “animal” o “bestial” de la diosa juventud, en estas dos últimas imágenes, connotan el reino del instinto y el erotismo en general, sin especificar género. Lo mismo sucede con el sintagma “sensación pura” (v. 10), presente en un verso que es reescritura del v. 45 del poema de apertura de *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío⁴⁶: “todo ansia, todo ardor, sensación pura”. La relación con dicho poema no es caprichosa: la composición trata sobre la juventud del poeta, juventud magníficamente descripta en los versos 17-18: “Potro sin freno se lanzó mi instinto / mi juventud montó potro sin freno”⁴⁷, que nos recuerda las imágenes animales de *Hj*.

Ya señalamos que el final del poema destaca el poder de la “diosa juventud” sobre todos los seres, retomando para ello cualidades de la diosa grecolatina Afrodita/Venus. Cabe agregar que esta especie de climax final incluye una relación intertextual con el *Hymne a la Beauté* de

⁴⁶ Relación intertextual señalada por Cañas (1989: 109).

⁴⁷ Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*, 1. 17-18.

Baudelaire, que se manifiesta en la inclusión del perro entre los seres que siguen en cortejo triunfal a la diosa, y en la mención del elemento angélico (vv. 42-45: “...como si no supieses / que te siguen los hombres y los perros / los dioses y los ángeles / y los arcángeles”).⁴⁸ Es característica en Baudelaire la imaginería cristiana, con la cual se construye el oxímoron Belleza divina-infernal que sirve de base a su poema. Biedma continúa en la línea conceptual baudelaireana, aportando nuevas figuras que aceptan el sometimiento a la juventud: los arcángeles, los tronos y las abominaciones.⁴⁹ En lenguaje bíblico, estas últimas son los ídolos adorados de manera supersticiosa por los egipcios y los pueblos contiguos a Israel (Straubinger, 1963: 3). Es evidente el contraste “baudelaireano” que el término “abominaciones” presenta respecto a “dioses, ángeles, arcángeles” de los versos anteriores, relacionados con la esfera del Bien, en tanto que “abominaciones” se acerca al mundo demoníaco. Biedma retoma la retórica judeo-cristiana procedente de Baudelaire y también de Darío. En el texto ya citado del poeta nicaragüense, se atribuyen al Arte las palabras de Cristo: “El Arte puro como Cristo exclama: / *Ego sum lux et veritas et vita*”.⁵⁰ De la misma manera, el lenguaje bíblico-cristiano es utilizado en Biedma para definir el anuncio de la “diosa juventud” (v. 28: “Nos anuncias el reino de la vida”), en sugestiva analogía con el evangelio de Cristo, quien anuncia el reino de Dios.⁵¹ El recurso es el mismo: se retoma el discurso de Cristo para dar cuenta de la esencia del arte en Darío y de la función de la “diosa juventud” en el poeta español.

Recapitulando, podemos afirmar que en *Hj* hay una apropiación de un género típicamente ritual de toda la Antigüedad Clásica, perteneciente a la esfera de la religión, el himno. La finalidad de esta operación es el juego poético y el establecimiento de un sistema de valores

⁴⁸ “Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien...”, “De Satan ou de Dieu, qu’importe? Ange ou Sirène”. Cito por Baudelaire (1993: 79).

⁴⁹ Cañas (1989: 109) considera que los tres últimos versos de *Hj* parodian el versículo 1:16 de la *Epístola a los Colosenses* (Nuevo Testamento), donde se enumeran diferentes órdenes angélicas. En el poema, Biedma transforma “dominaciones” en “abominaciones”.

⁵⁰ Las palabras de Cristo mencionadas por Darío corresponden a la Biblia Vulgata, San Juan 8:12 y 14:6.

⁵¹ Numerosos son los pasajes bíblicos donde se hace mención a la función fundamental de Jesucristo de anunciar o predicar el Reino de Dios, v.g. *Lucas* 4:43: “Pero él les dijo: Es necesario que también a otras ciudades anuncie el evangelio del reino de Dios; porque para esto he sido enviado.”; *Lucas* 8:1: Aconteció después, que Jesús iba por todas las ciudades y aldeas, predicando y anunciando el evangelio del reino de Dios, y los doce con él”.

propio del autor. En este caso, se alaba una entidad no homologable a las divinidades clásicas, pero análoga a ellas: la juventud. El uso de las minúsculas (“juventud”) y la construcción andrógina de la imagen de la “diosa” biedmana alejan a dicha entidad de los cánones clásicos y la constituyen en una entidad propia del poeta, totalmente fuera del ámbito religioso clásico. Esto último evidencia el carácter lúdico del poema. La incorporación del modelo clásico apunta a la búsqueda de formas que aporten sentido al objetivo de llevar a cabo la mencionada alabanza de la juventud en su belleza física. La operación de “divinización”, a través del género elegido, le otorga al objeto poetizado un valor significativo que determina, en parte, el sistema de valores del autor.

5 “Epigrama votivo”

Ev fue publicado primero en *EFV* y más tarde recogido en *PP*. Al igual que las composiciones ya tratadas, el título es una clave de lectura que remite a la tradición clásica; en este caso, al género epigrama, y a un tipo particular que es el votivo. Trataremos a continuación las características del mencionado género y los procedimientos de adaptación del mismo por la poesía romana. Luego ensayaremos un análisis de la composición *biedmana* en relación con el contexto mencionado. Finalmente, nos centraremos en las variaciones que el poema presenta en sus dos versiones, la de 1965, de *EFV* y la de 1968, de *PP*. A continuación, reproducimos *Ev* en su versión de 1965:

EPIGRAMA VOTIVO

Estas con varia suerte ejercitadas en áspero comercio, en dulce guerra, armas insidiosas -oh reina de la tierra, señora de los dioses y las diosas-,	5
ya herramientas mordidas y sin filo, en prenda confiadas, acógelas en tu sagrado asilo, Cipris, deidad de la pasión demótica. Bajo una nueva advocación te adoro: Afrodita Antibiótica.	10

El género epigramático

La palabra “epigrama” (del griego *epígramma*) tiene el significado etimológico de ‘escritura sobre’ o ‘inscripción’. Designó, en principio, un texto grabado cuyo fin era perpetuar el recuerdo relacionado con ciertas prácticas culturales (erigir un monumento a un héroe, recordar a un difunto, realizar una ofrenda a los dioses).⁵² La temática del epigrama originario tenía, entonces, una relación estrecha con la función conmemorativa (laudatoria, fúnebre o votiva). Los primeros testimonios de epigramas inscriptos datan del siglo VIII a. C.; hacia el siglo VI a. C. aparecen los primeros epigramas literarios, compuestos por o adjudicados a célebres poetas, liberados del

⁵² La historia y características del epigrama que desarrollamos sintéticamente están tomados de Cantarella (1972: 96-100), Lejavitzer Lapoujade (2000: 7-10) y Zubiría (2015: 13-26).

soporte metálico o de piedra y a cuya consolidación colaboró la difusión del papiro. Estos epigramas se basaban en la ficción de estar grabado sobre algún objeto. No obstante, los límites entre un uso puramente cultural y uno exclusivamente literario no están definidos para esa época, y es muy probable que varios epigramas integrados en las antologías literarias hayan sido verdaderas inscripciones.

Las características del género, surgidas de su impronta epigráfica y de culto, son la brevedad, la concisión, la temática adscripta a la circunstancia conmemorada. A esto podemos agregarle el lenguaje directo, sin demasiado artificio. El metro, en principio hexámetro, fue sustituido hacia el s. VII a. C. por el dístico elegíaco. Otra característica del epigrama primitivo es la ausencia del final inesperado y sorpresivo, llamado “aguijón” (*aculeus, mucro, acumen*), que fue el efecto buscado por los poetas epigramáticos, especialmente en el epigrama satírico. Más adelante, los límites del género se ampliaron: la estrofa dística se multiplicó en cuatro, seis y ocho versos. La temática adquirió variedad: surgieron epigramas eróticos, descriptivos, convivales, paródicos, satíricos y otros. Cualquier acontecimiento se convirtió en objeto de escritura epigramática; no sólo los poetas sino también filósofos, gramáticos, científicos, oradores, obispos, patriarcas y monjes gustaron de cultivar el género. El epigrama, iniciado en los albores de la civilización griega, se desarrolló hasta la edad bizantina.⁵³ La longitud de los epigramas compilados en la *AP* es de entre 2 y 10 versos, con ciertas excepciones (algunos se extienden un poco más allá, por ejemplo en 12, 16 o 24 versos). El lenguaje es variado: a veces sencillo y directo; otras veces se manifiesta un uso del lenguaje con más recursos estilísticos, propio de la poesía elevada. En esta diversidad se pone de manifiesto la multiplicidad de objetivos en la elaboración de los mismos (usos rituales y/o literarios), las diferencias estilísticas

⁵³ El conocimiento del epigrama llega hasta nosotros a través de las múltiples colecciones de poetas y eruditos a lo largo de los siglos. Antologías dignas de mención son las elaboradas por Meleagro de Gábara (s. I a.C.), Filipo de Tesalónica (40 d. C.), Diogeniano (150 d. C.), Rufino o Rufo (s. II), Estrabón de Sardes (s. II), Agatías o Agacias (560 d. C.) y la recopilación fundamental de Constantino Cefala (900 d. C.), que utilizó todas las antologías y recopilaciones disponibles para realizar la propia, perdida y rehecha hacia el 980 por un autor anónimo y conocida luego con el nombre de *Antología Palatina*. Esta tomó su nombre de la Biblioteca del conde Palatino de Heidelberg, donde fue hallado en 1600 el único manuscrito. A la *Antología Palatina* se agrega, en el vol. XVI, otras composiciones recopiladas en 1299 por Máximo Planudes, conjunto conocido como *Appendix Planudea*. Cf. Cantarella (1972: 97- 99).

de los autores y las diversas etapas que abarcan las sucesivas compilaciones, sujetas a diferentes gustos a lo largo de los siglos.

El epigrama votivo propiamente dicho acompaña (de forma real o ficticia) una ofrenda a los dioses (*donarium, donum*) que puede ser propiciatoria o petitoria (pedido de ayuda o favor), expiatoria (compensación de un daño) o gratulatoria (pago de una deuda para con los dioses, aunque esta no haya sido contraída expresamente, como el caso del diezmo en la producción agrícola).⁵⁴ La ofrenda religiosa posee un carácter contractual: la divinidad, autora del universo, es su legítima propietaria; los hombres nada poseen más que por su gracia y a título precario. Es entonces justo y necesario reconocer sus derechos supremos a través del homenaje, pagar el alquiler de los bienes que los hombres disfrutaban. Nada les llega sino a través de la voluntad divina; por ello el hombre contrae continuamente nuevas obligaciones. De la misma manera, la organización social es obra de los dioses, por lo tanto corresponde a un ideal de orden y justicia; los atentados contra las personas o el estado atentaban también contra los dioses y reclaman una expiación. La ofrenda es rigurosamente obligatoria; una obligación, constante y universal, y se impone en todo momento. Hay que destacar que, en el pensamiento antiguo, la vida religiosa se centraba, más que en el conocimiento una doctrina sistemática, en las acciones rituales heredadas de costumbres ancestrales.⁵⁵

Para el poema que tratamos, nos interesan en especial tres tipos de ofrendas: la gratulatoria en sus variantes de retiro laboral y de victoria militar, junto a la cual consideramos los epigramas donde se ofrendan las armas ya inservibles; la tercera es la propiciatoria o votiva en relación con un pedido de curación. La *AP* nos da múltiples ejemplos de epigramas que acompañan ofrendas gratulatorias en las cuales el orante manifiesta abandonar su oficio, generalmente a causa de su edad avanzada, y consagra al dios sus herramientas de trabajo, en agradecimiento por su suerte y ganancias a lo largo de una vida. Así tenemos ofrendas de

⁵⁴ Para el estudio del epigrama votivo nos basamos en el artículo *donarium* de Daremberg y Saglio (1969: 363 – 382).

⁵⁵ Sobre el ritual en la antigüedad hemos consultado Daremberg - Saglio (1969 Vol. 2-1: 364) y Fustel de Coulanges (1966: 249-253).

militares, pescadores, artesanos, carpinteros, hilanderas, heteras, maestros, etc., que dedican sus enseres de labor a diversos dioses relacionados con el oficio en cuestión (siguiendo el orden de los oficios enunciados: AP 6. 178; 4; 204; 205; 289; 294; 5. 206; 9. 332). Es importante tener en cuenta que, en este tipo de ofrenda, se manifiesta con claridad la relación de culto del ser humano en relación con la divinidad y el agradecimiento exclusivamente en función de las ganancias o el éxito en el ámbito laboral. Esta delimitación tipológica nos permite rechazar, desde ahora, algunas interpretaciones –como la de Laguna Mariscal (2001: 8)– que asocia los epigramas votivos de las heteras que dejan su oficio con el motivo de la *renuntiatio amoris*. Según Cairns (1972), este último ‘género’ se caracteriza por la renuncia al amor por parte del amante a causa de diferentes motivos, donde se manifiesta la afectividad del ser humano por un otro (aunque a veces no esté explicitado el objeto amoroso). Los elementos primarios de la *renuntiatio amoris* consisten en el amante (hablante), el amado (receptor) y el acto de renuncia. Entre los elementos de segundo orden, Cairns destaca, en primer término, los sentimientos del amante. Es evidente que estas características están del todo ausentes en los epigramas de heteras en retiro. En éstos (AP 5. 206; 6. 1; 18; 20; 210) las cortesanas no manifiestan sentimientos personales en absoluto, a excepción, en algunos casos, de la desilusión por la propia belleza perdida. Las ofrendas consisten en espejos (que ya no pueden devolver el reflejo de la belleza de antaño), sandalias, bucles postizos y otros enseres de labor a Cipris; las causas de la renuncia al oficio consisten en la mayoría de edad para el mismo. En otros epigramas, la renuncia se debe a un cambio de vida, generalmente el matrimonio (AP 6. 208). Cercano a éstos, están los epigramas propiciatorios donde mujeres piden ser aceptadas en los trabajos de Afrodita a causa de las pocas ganancias que sus antiguas ocupaciones les brindan (como la costura en AP 6. 285).

Los epigramas donde se agradece el triunfo militar acompañan ofrendas de armas de combate (lanzas, escudos, arcos consagrados a Ares, Palas y Ártemis), tanto propias como pertenecientes a los enemigos vencidos (AP 6. 122; 129; 131; 132; 13. 7). En algunas ocasiones se ofrendan armas a causa del retiro de su dueño de la actividad militar (AP 6. 178). En otras, se

ofrendan armas que ya no están en condiciones de ser utilizadas debido a su deterioro. En *AP* 6. 127 se personifica el arma, que es la voz enunciativa del discurso, probablemente un escudo ofrendado en un templo de Mileto:

Era, pues, mi destino dejar el odioso combate
de Ares para oír a los virgíneos coros
junto al templo de Ártemis, donde mis miembros roídos
por canosa vejez Epíxeno ha ofrendado.⁵⁶

En *AP* 6. 264 tenemos el mismo recurso; el arma también hace referencia a su estado estropeado por el uso:

Soy un escudo que fue al rubio Apolo ofrecido
por Alejandro, el hijo de Fileo; gastada
por la guerra está mi cenefa, gastado mi vientre,
pero brilla la gloria que adquirí combatiendo
junto al héroe campeón que me ofrenda y no habiendo derrotas
conocido jamás desde que me forjaron.

El epigrama votivo relacionado con la curación de una enfermedad en general se presenta como *exvoto* por la salud concedida; esto es, acompaña una ofrenda de agradecimiento por un *voto* o pedido previo (*AP* 6. 203; 272; 274). En muchos casos la ofrenda consiste en una representación plástica del miembro curado; en otros, las ofrendas son comunes a diferentes propósitos, como joyas, vestimentas lujosas o estatuillas (Daremberg-Saglio, 1969 Vol. 2-1: 375). También se conservan epigramas propiciatorios donde se expresa el pedido mismo de salud, como en *AP* 6. 189; 273; 347.

El uso del epigrama votivo en la poesía romana

Como ya mencionamos, los poetas latinos adoptan (y adaptan) el género epigramático como uno más de los múltiples formatos literarios y culturales que configuran su producción poética. Podemos suponer que su utilización es, en primera instancia, literaria, pero a veces mantiene un sentido ritual o religioso, al menos en parte. Catulo, por ejemplo, recupera poéticamente algunos

⁵⁶ La traducción de ambos epigramas es de Fernández-Galiano (1978).

rituales sociales como la *renuntiatio amicitiae* o la *flagitatio*, que le otorgan al poema un sentido de acción ritual.⁵⁷ También Catulo, en su *carmen* 4, nos ofrece un poema de temática epigramática gratulatoria, desarrollado en trímetros yámbicos. El tema, típicamente epigramático, es el “retiro laboral” de una barca. Se trata de la ofrenda de una vieja embarcación (*phaselus*), seguramente destinada para empresas comerciales, que ha sido ofrendada a Cástor y Pólux, divinidades protectoras de los navegantes. Otro poema de interés es el *carmen* 101 de Catulo, un epigrama de carácter funerario, dedicado a su hermano muerto, en el que no nos detendremos por no pertenecer a las variantes relacionadas con *Ev*. Por su parte, Propercio elabora una auténtica plegaria propiciatoria que consiste en una súplica a Júpiter por la salud de Cintia, con la promesa de ofrendas (Prop. 2. 28). También un epigrama gratulatorio (Prop. 2. 14) donde el poeta promete grandes ofrendas a Citerea por haberle sido concedida una noche con Cintia, más la colocación del siguiente epigrama en su templo: “*HAS PONO ANTE TVAS TIBI, DIVA, PROPERTIVS AEDIS/ EXVVIAS, TOTA NOCTE RECEPTUS AMANS.*” (“Estas prendas te coloco a tí, diosa, ante tu templo, / yo, Propercio, amante admitido una noche entera.”).⁵⁸ Otras veces, el sentido de la adopción de algunos géneros epigramáticos es paródico (Lo veremos más adelante en Hor. *carm.* 3. 26).

La ofrenda de armas y, en general, el léxico de la vida militar, fue adoptada por la poesía amorosa latina de forma metafórica, lo cual se relaciona con el tópico de la *militia amoris*, tan frecuentado por los elegíacos. Propercio utiliza la imagen de las armas en un sentido netamente erótico en Prop. 1. 3. 16: *...osculaque admota sumere et arma manu* (‘...gozar de su boca y disponerme, abrazándola, a la amorosa refriega’). Aquí la imagen de “tomar las armas” (*sumere arma*) alude al órgano sexual que se prepara para el contacto erótico.⁵⁹ Tenemos el mismo sentido del lenguaje militar que metaforiza la unión sexual en Prop. 3. 8. 29-30: *Dulcior ignis erat Paridi, cum grata per arma / Tyndaridi poterat gaudia ferre suae...* (‘Más dulce era para

⁵⁷ Como es evidente en Catull. 11 y 42.

⁵⁸ Las traducciones de los versos propercianos pertenecen a Moya del Baño.

⁵⁹ La relación entre esta elegía properciana y *Ev* ya fue señalada por Laguna Mariscal (2001: 9).

Paris el amoroso fuego cuando en deliciosos / combates podía llevarle goces a su Tindáride’); en Prop. 3. 8. 32: *...ille Helenae in gremio maxima bella gerit* (‘...él lleva a cabo grandes guerras en el regazo de Helena’); en Prop. 3. 20. 20: *... dulcia quam nobis concitet arma Venus!* (‘que Venus espolee para nosotros las dulces armas’); en Prop. 2. 1. 13-14: *seu nuda erepto mecum luctator amictu / tum vero longas condimus Iiadas...* (‘...sí, desnuda, combate conmigo, arrebatado el manto, / entonces, en verdad compongo largas Iliadas.’). Como vemos, Propertio, poeta muy frecuentado por Gil de Biedma, abunda en estas metáforas donde el léxico militar se aplica a la acción erótica.

No encontramos, en cambio, este uso metafórico en la poesía griega, excepto de manera rudimentaria y en contados ejemplos, como en Safo (frg. 1) o en AP 12. 22.⁶⁰ Bellido (1989: 22) reconoce que, a pesar de los ejemplos griegos (investigados por Spies en su obra *Militat omnis amans*), el motivo militar en el lenguaje amoroso adquiere verdadero desarrollo en la literatura romana. Bellido Comparte la opinión de Lier, quien estudia el tópico de la *militia amoris*. Dice Lier (1914: 33):

*...alia sententia [...] non a Graecis originem duxisse, sed apud Romanos ipsos videtur orta esse: sententiam dico, qua amor comparatur cum milita Cupidinis. Quae sententia, etsi apud Graecorum poetas non occurrit, apud Romanos adeo est frequentata, ut in loci communis consuetudinem venerit. An miraris, quod Romani, gens illa bellicosissima rebusque militaribus deditissima, pugnas, victorias, castra aliasque eius modi res in amorem transtulerunt amantesque homines milites Cupidinis duxerunt?*⁶¹

Horacio, por su parte, en *carm.* 3. 26, consagra a Venus las armas propias de Eros (arcos, antorchas y palancas, imagen paródica de las flechas, usadas para forzar las puertas que le impiden la entrada a la vivienda de la amante).⁶² Este poema se apropia del género epigrama

⁶⁰ En el poema sáfico se pide ayuda a Afrodita, quien debe “luchar” junto al yo lírico para lograr el amor. El epigrama citado de la AP, referido al onanismo, hace mención de una “lucha” llevada a cabo con una “Cipris imaginaria” (traducción de González Delgado, 2011).

⁶¹ “...la otra expresión [...] no parece conducir a un origen griego, sino surgir de los mismos romanos. Me refiero a la expresión según la cual el amor es comparado con la milicia de Cupido. Expresión que, aunque en los poetas griegos no se presenta, en los romanos es tan frecuente que pasará al uso del lugar común. ¿Acaso te admiras de que los romanos, aquel pueblo belicosísimo y consagradísimo a los asuntos militares, hayan trasladado las luchas, las victorias, el campamento y otras cosas de este género al amor y hayan considerado como soldados de Cupido a los hombres que aman?” (Traducción nuestra).

⁶² Sobre las armas de Eros, ver Moreno Soldevila (2011) s.v. “armas de Cupido”.

votivo en su variante gratulatoria del que abandona el oficio, en este caso militar, aludiendo a través de las metáforas bélicas al abandono de la actividad amorosa. Los dos últimos versos resignifican con humor todo el poema, ya que el género es transformado, de gratulatorio a petitorio o votivo, y el objetivo de abandonar el placer sensual se presenta como falso, ya que el propósito real es el castigo de la muchacha que no cede a la seducción del poeta. Se trata de una parodia del epigrama. Es muy interesante el paralelismo de la oda horaciana con *Ev*, tanto en los tópicos como en la construcción, por eso nos parece necesario citarlo por entero:⁶³

*Vixi puellis nuper idoneus
et militavi non sine gloria;
nunc arma defunctumque bello
barbiton hic paries habebit,
laevum marinae qui Veneris latus
custodit. hic, hic ponite lucida
funalia et vectis et arcus
oppositis foribus minaces.
o quae beatam diva tenes Cyprum et
Memphin carentem Sithonia nive,
regina, sublimi flagello
tange Chloen semel arrogantem.*

He disfrutado la vida, entendido en muchachas,
y milité no sin gloria.
Ahora mis armas y mi lira, ya callada
para la guerra, recibirá en ofrenda
el muro que cuida el lado fausto de Venus
marítima. Colocad aquí, aquí,
las antorchas brillantes y arcos y palancas
que han hecho temblar a las puertas en guardia.
¡Oh, diosa, que habitas Chipre feliz
y Menfis carente de nieve sitionia! ¡Reina!
Por una vez, pégale a la orgullosa
Cloe con el látigo en alto.⁶⁴

El mismo tipo de remate humorístico, propio del género epigramático literario, aparece en Prop.
2. 28. En los últimos versos, luego de desarrollar la plegaria a Zeus a causa de la enfermedad de
Cintia, el poeta le exige a la muchacha las diez noches que le ha prometido (*votivas noctes*)
luego de la salud recuperada.

⁶³ Reproducimos el texto de Garrod (1941).

⁶⁴ La traducción es nuestra.

***Ev* a la luz del género epigramático votivo clásico y de la poesía romana**

El título del poema, como dijimos al comienzo, orienta la lectura hacia la categoría genérica; un “epigrama votivo” consiste en una composición breve de carácter ritual que acompaña, de manera real o figurada, una ofrenda a una divinidad en el contexto de la cultura antigua. *Ev* presenta la situación de un orante en primera persona del singular (que se manifiesta sólo en una forma verbal: “adoro”, v. 10) que ofrenda sus armas a la diosa Afrodita. La extensión del poema (11 versos) es análoga a la de la epigramática tradicional. En los primeros ocho versos no conocemos la identidad de la divinidad; el poema semeja un tradicional epigrama de ofrenda de armas por parte de un militar; las armas que se ofrendan están gastadas por el uso. La descripción de estas armas es coherente en gran parte con el contexto militar inherente al objeto: “... ejercitadas/ en áspero comercio, en [...] guerra” (vv.1-2); “armas insidiosas” (v. 3). La metáfora “áspero comercio” tiene una clara acepción bélica. También se menciona el estado particular de las armas: “ya herramientas mordidas y sin filo” (v. 6); esto es, desgastadas por la guerra y, por lo tanto, pasibles de ofrenda. Por otra parte, en lugar de afirmar los éxitos militares del dueño o las armas, fórmula habitual en *AP*, según vimos más arriba, en este caso se mencionan diferentes resultados de las contiendas libradas: “Estas [armas] con varia suerte ejercitadas” (v. 1), lo que demuestra una actitud diferente del ofrendante, quien puede reconocer sus derrotas tanto como sus victorias. En este punto ya se vislumbra el sentido metafórico de las guerras combatidas, en tanto que la derrota militar auténtica implicaría la deshonra, cuestión inadmisibles en un epigrama de ofrenda militar. Otro recurso que aleja la composición del tradicional epigrama de ofrenda militar aparece, de forma más evidente, en el oxímoron “dulce guerra” (v. 2), fórmula que introduce un claro contexto erótico. La apelación a la divinidad en estos primeros versos es en parte ambigua: “oh reina de la tierra/ señora de los dioses y las diosas” (vv. 4-5). La diosa a quien se invoca puede ser cualquiera, puesto que la jerarquización de las divinidades es establecida hasta cierto punto por el orante, según sus propios intereses u ocupaciones; ahora bien, el poder de Afrodita sobre los mortales y dioses es proverbialmente

reconocido en la literatura clásica y recuperado por la poesía de Gil de Biedma (Como vimos en *h. Hom. 5* y en el poema biedmano *Hj*). Luego de la descripción de las armas y la divinidad, que ya va perfilando una significación erótica, se menciona la situación de la ofrenda, que es una referencia habitual en el epigrama votivo: “en prenda confiadas / acógelas en tu sagrado asilo” (vv. 7-8). A continuación, el sentido erótico de las metáforas militares es patentizado con el nombre de la diosa a quien se invoca, y ya no hay duda respecto del sentido del poema: “Cipris, deidad de la pasión demótica” (v. 9). La Afrodita invocada es *Pándemos*, cuya órbita pertenece al placer sensual exclusivamente y no al sentimiento amoroso (cf. cap. sobre *PyC*). Todo lo dicho lleva al lector a reconsiderar el significado del término “armas”, que en este contexto erótico son una evidente metáfora. La oda horaciana que ya presentamos utiliza el término de forma simbólica, puesto que las suyas son las armas de Cupido (las antorchas, los arcos y las flechas, aunque en las flechas haya una transformación paródica y menos simbólica). En cambio, Propertio utiliza el término como metáfora del miembro viril (Prop. 1. 3. 16 y 3. 20. 20); es en este sentido que debe ser interpretada la imagen. Según la crítica (Romano, 2009a: 136; Laguna Mariscal, 2014 en carta personal a la autora de este trabajo), *Ev* debe ser interpretado en el sentido de la adquisición de una enfermedad venérea por el poeta (en coincidencia con el contexto biográfico autoral contemporáneo a la elaboración del poema). Si tenemos en cuenta dicho contexto, las “armas melladas y sin filo” claramente hacen alusión a los órganos enfermos.

Recapitulando, podemos decir que hasta aquí tenemos un epigrama de ofrenda militar con un significado metafórico de carácter erótico. El poeta, en este contexto, abandona la actividad erótica, puesto que sus “armas” (órganos que intervienen en la relación sexual) son “ya herramientas mordidas y sin filo” (v. 6); esto significa que el estado de sus miembros no le permiten dedicarse al amor. Los últimos versos: “Bajo una nueva advocación te adoro:/ Afrodita Antibiótica.” (vv. 10- 11) constituyen un remate sorpresivo, a la manera del epigrama literario. La adoración de la 'Afrodita Antibiótica', según Romano (2009a: 136), conlleva una operación paródica llevada a cabo a través de la incorporación de elementos científicos del siglo XX, que

desacraliza la imagen de la diosa olímpica. Asimismo vemos aquí un cambio de modelo epigramático: pasamos del epigrama gratulatorio del abandono del oficio a uno petitorio o votivo donde se pide por la curación de la enfermedad que produjo este abandono. Dicha curación permitirá al poeta reanudar el oficio abandonado (la actividad erótica). La transformación se lleva a cabo a través de un recurso humorístico: entre las múltiples manifestaciones de la diosa Afrodita, como la mencionada “Pandémica”, Gil de Biedma acuña una nueva, y en estrecha correlación con esta última: una “Afrodita Antibiótica”, con lo que amplía la esfera de acción de la diosa (esencialmente erótica) a la medicina especializada en enfermedades venéreas.

A nuestro entender, el análisis que hemos intentado manifiesta un paralelismo sugestivo entre este poema y la *Oda 3. 26* de Horacio transcripta y comentada sucintamente más arriba.⁶⁵ Ambas composiciones consisten en una parodia del epigrama gratulatorio de renuncia, que cambia de modalidad en los últimos versos, poniéndose en evidencia un propósito petitorio o votivo. En ambas se trata de una ofrenda de armas, de corte militar, con un uso metafórico del lenguaje bélico para referirse al amor. En ambas la parodia es de tipo humorístico.

El lenguaje de Góngora

En una nota al final de *EFV* (59), el poeta expresa la utilización del estilo gongorino en *Ev* de forma explícita:

Epigrama votivo, imitación en silva gongorizante de un tópico de la Antología Palatina, y *Epístola francesa*, un ejercicio retórico a mitad de camino entre Hugo y Baudelaire, no pertenecen a libro alguno. Se incluyen para hacer bulto y porque las composiciones escritas sin otra pretensión que la de pasar el rato son las que más satisfacen la vanidad del escritor.

La utilización del estilo culto del autor áureo nos remite a las formas más refinadas y literarias de la epigramática. Han analizado los rasgos gongorinos de la composición Laguna Mariscal (2002: 9) y Romano (2009a: 135- 136). El primero destaca dos rasgos de estilo propios del cordobés: el

⁶⁵ La *Oda 3. 26* no está entre las traducidas por Fray Luis de León, mediador horaciano preferido por Gil de Biedma, por lo tanto nuestra lectura se establece sólo a modo de hipótesis. Es cierto que el poeta español afirma conocer poco al venusino (García Armendáriz, p. 212, citando a Pérez Escobedo); sin embargo, en otros textos hace referencias a Horacio, de lo cual se desprende el conocimiento de su obra. Cf. Gil de Biedma (2010: 150).

hipérbaton cultista, del que son buen ejemplo los primeros versos de *Ev* (“Estas con varia suerte ejercitadas...”) imitando varios comienzos gongorinos, como el inicio de la obra *Fábula de Polifemo y Galatea* (“Estas que me dictó, rimas sonoras,...”) y el hiato marcado por la diéresis en la *i*, lo que sugiere la agudeza de las “armas” (“insidiosas”, “fiadas”). Asimismo, subraya la utilización del lexema “insidioso” por parte de Biedma, presente en el conocido poema “De una dama que, quitándose la sortija, se picó con un alfiler” del cordobés. A estos rasgos, Romano añade la perífrasis y la elusión tópica, llevada a cabo a través de vocablos bélicos, impuestas por el tema; el uso del verso bímembre (“en áspero comercio, en dulce guerra”); la combinación libre de endecasílabos y heptasílabos cercana a la silva (tipo de versificación señalada ya como “gongorina” por el mismo Biedma en la nota final a *EFV*) y el uso de otros adjetivos típicos del poeta y la poesía áureos (“áspera”, “varia”). A todo esto nosotros agregamos dos aspectos que nos parecen relevantes en cuanto a la tradición clásica. El primero es la adopción por el poeta cordobés del tópico de la *militia amoris*. Citamos como ejemplos los versos 159-160 de la *Soledad primera*: “triunfador siempre de celosas/ lides le coronó el amor” y el verso 1091: “a batallas de amor campo de pluma”.⁶⁶ Si bien consideramos la lectura de los griegos y latinos como fuente primera en la composición de *Ev*, el discurso de Góngora puede haber funcionado como refuerzo en relación a este tópico. El segundo aspecto tiene que ver con la utilización de un léxico político- jurídico de manera figurada por parte del cordobés. Así en *Soledades* aparecen términos como “ministrar”, “fiar”, “árbitro”, “político”, “monarquía”, “civil” y otros, adaptados a un universo arcádico. Un léxico similar en cuanto a su estatuto en relación al lenguaje poético es recuperado por Biedma en *Ev*. El verso: “en prenda confiadas” (v. 7) muestra un uso del lenguaje jurídico que recupera la impronta contractual de la ofrenda, y en este caso es una metáfora que connota la situación misma de ofrenda a la diosa.

⁶⁶ Cabe destacar que el léxico militar es utilizado ampliamente por Góngora de forma metafórica, aludiendo a situaciones diversas.

Versiones del poema

La primera publicación de *Ev* pertenece al volumen *EFV*; la versión estándar, posterior, a *PP-LPV*. Entre la primera y la segunda versión hay algunas diferencias que comentaremos a continuación.

En la versión de *EFV*, al final del volumen, se menciona que el poema es de relleno y a imitación de la *AP* y del estilo de Góngora. Es significativo que el autor no considerara, en ese momento, al *Ev* como un poema válido; suponemos que esto se debió al carácter imitativo del mismo. En la versión posterior (*PP*), se incluye al pie del título la aclaración entre paréntesis: “*Antología Palatina*, libro VI, y en imitación de Góngora”. Evidentemente Biedma cambió de parecer con el tiempo, actitud que lo llevó a rehacer el poema y publicarlo nuevamente. En esta última versión, la aclaración entre paréntesis sugiere, lúdicamente, que el poema es un aporte biedmano a la *AP*.

Encontramos otra diferencia en el verso 6; las “herramientas mordidas y sin filo” son, en la segunda versión, “herramientas *melladas* y sin filo” (el subrayado es nuestro). En el primer caso, el adjetivo “mordidas” es una metáfora para el sustantivo “herramientas” (“armas”), que no pueden ser literalmente “mordidas”; por el contrario, se aviene mejor con el sustantivo real al que refieren las metáforas sustantivas: los miembros que intervienen en la relación sexual, ya que éstos sí pueden ser “mordidos” (aunque, en este caso, también el adjetivo consistiría en una metáfora, ya que la enfermedad es la que realizaría la acción de morder). En esta primera versión, el adjetivo constituye una metáfora aplicada a otra metáfora de diferente orden presente en el sustantivo. El “melladas” de la segunda versión es un adjetivo más específico para el sustantivo al cual califica (el término se usa precisamente para designar las roturas en el filo de las armas y herramientas, entre otras acepciones); por lo tanto continúa la imagen metafórica de manera más orgánica o natural (herramientas melladas, por órganos lastimados). Por otra parte, “mordidas” es un adjetivo de uso corriente, en tanto que “melladas” es una palabra culta, más apropiada al lenguaje gongorino al cual se apela.

Los versos 7-8 presentan en la segunda versión la variante “en prenda a tí fiadas/ hoy las acoge tu sagrado asilo” en lugar de “en prenda confiadas/ acógelas en tu sagrado asilo”. Si bien los dos participios (“confiadas”, “fiadas”) pertenecen, en su significado primero, al área jurídico-comercial, “confiar” posee un uso mucho más diversificado. Encontramos que la segunda versión (“en prenda a tí fiadas”) connota más claramente el lenguaje jurídico invocado precisamente por adoptar una terminología más acotada. En cuanto a los usos verbales, vemos una diferencia en el uso del imperativo en el verso 8, “acógelas”, en *EFV* y un uso del presente del indicativo, “hoy las acoge”, en la versión estándar. Los epigramas gratulatorios utilizan ambas formas, aunque se registra una preferencia por el indicativo presente; los epigramas votivos propiamente dichos utilizan el modo imperativo, acorde con el sentido (expresión de un pedido a causa de un deseo). El blanco que aparece en la versión estándar entre estos dos versos y los anteriores puede significar tanto una pausa para resaltar aquellos, como el paso del tiempo. Siguiendo estos modelos, sumado a la utilización del blanco textual de la versión estándar ya vista, podemos suponer que la primera versión del poema podría presentar en sus últimos versos el sentido del pedido de salud, en tanto que la segunda probablemente tienda a la recuperación del epigrama gratulatorio por la salud concedida.

En pocas palabras, vimos cómo el poeta recupera un género clásico, que fue ritual en sus comienzos pero ingresó tempranamente a la literatura, para dar cuenta de una situación anecdótica. La patología sugerida del personaje poético, que lo obliga a dejar de lado sus actividades (en este caso eróticas), encuentra su forma de expresión en varios tipos epigramáticos arcaicos y clásicos y en los usos clásicos literarios de dicho género que parodian situaciones rituales de tipo religioso, rematando usualmente de forma sorpresiva, muchas veces humorística. El género epigramático posee una fuerte conexión con la circunstancia que le da origen: esta característica es explotada por el autor. Algunos modelos clásicos, como el caso de la *Oda* 3.26 de Horacio, presentan asimismo una auto-ironía también del gusto de Biedma. En *Ev* destaca, igual que en los poemas anteriores, la presencia de Afrodita, divinidad privilegiada por

el sujeto poético para dar cuenta de una visión de mundo moderna atea y erótica. En cuanto al objetivo de la apropiación del género epigramático, podemos mencionar una concepción lúdica del lenguaje poético que se evidencia para este poema en la nota final del libro *EFV*, citada más arriba, donde se menciona el “pasatiempo” literario.

6. Conclusiones

1. El libro *EFV* es una obra digna de ser rescatada por la crítica dentro de la erótica de Jaime Gil de Biedma. Esta obra difiere en varios aspectos del resto de las producciones del autor. En primer término, por la existencia de una temática específica que funciona como hilo conductor de todos los poemas que conforman el libro: el erotismo. En segundo lugar, por la existencia de un principio estructural organizado y simétrico, tanto a partir de los diferentes paratextos utilizados, epígrafes y subtítulos, en su función de indicadores de lectura, como en el orden de los poemas, dispuestos según una aparente referencialidad cronológica. Como indicamos al comienzo de este trabajo, el libro está pensado como una autobiografía erótica ficcional del sujeto poético.

2. Biedma se apropia de diferentes autores y géneros de la tradición clásica a través del procedimiento del dialogismo o intertextualidad, uno de los recursos más remarcados por la crítica en su poética. El dialogismo se produce a través de citas veladas, citas explícitas (Catulo 7. 3 y 7-8 Propercio 2. 29. 30) y la recuperación de géneros clásicos muy poco explotados en el campo literario español contemporáneo al autor: himno, epigrama votivo, en cierta forma la poesía simposíaca. Otros referentes clásicos explícitos en sus declaraciones son Platón, la *Antología Palatina* y Horacio.

En el diálogo explícito con los autores clásicos, el poeta español muestra el mismo procedimiento: el recorte de los genotextos y la recontextualización de las citas. De esta manera las citas cobran un sentido nuevo y diferente respecto del sentido general de las obras “recortadas”. El resultado de dicha operación es múltiple: se lleva a cabo un homenaje a los autores citados, se convoca al lector a un juego literario, se establece un diálogo polémico (Platón, Catulo). En lo referente a la reutilización de los géneros clásicos, se abre un diálogo con la cultura grecolatina

3. En la elección de los autores y obras de origen grecolatino hay una constante: la temática erótica (*El Banquete* de Platón, poemas eróticos de Catulo, Propercio y Horacio). Esto significa

que hay una predilección por el tópico erótico en las lecturas clásicas de Biedma, y que los modelos han sido apropiados por el poeta en función de su temática. Tanto en *PyC* como en *Hj* se evidencia el aspecto del mundo clásico que atraía más a Biedma: la presencia notoria y naturalizada del homoerotismo y el culto de la belleza física en la literatura y en las costumbres de la Antigüedad grecorromana.

La elección de los géneros antiguos de los que se apropia el poeta obedece a otros criterios. El himno y el epigrama votivo son géneros rituales de la antigüedad clásica, de tipo religioso. Biedma los utiliza para hablar del erotismo, con lo cual se evidencia un corrimiento en cuanto al sentido originario de dichos géneros; esto es, un juego literario con los géneros rituales. Hay que destacar que el epigrama votivo tiene un sentido ritual-religioso en sus comienzos, pero se convierte durante el helenismo en un género literario más que llega a admitir la temática amorosa. En Biedma, el uso del epigrama votivo consiste en una parodia humorística de un tipo de epigrama que mantiene el sentido ritual-religioso de los orígenes: el gratulatorio de retiro, donde la temática erótica no tiene lugar. Este uso paródico es similar al de Horacio en la *Oda* 3. 26 (que también manifiesta el tema amoroso). En cuanto al género himnico, cabe señalar que en algunas de sus manifestaciones la temática también es erótica, como en el *Himno homérico* 5, a Afrodita y en el soneto dariano “Propósito primaveral”, de *Cantos de vida y esperanza*, que consiste en una alabanza al dios Amor (textos con los que probablemente el poeta haya tenido contacto, como sugerimos en el análisis de los poemas). Por otra parte, la poesía de simposio, género ritual de tipo social, admite la temática erótica (v. g. la elegía amorosa, la lírica anacreónica). Creemos que la utilización de géneros clásicos surge tanto de una concepción lúdica de la actividad poética como de la voluntad del artista de establecer una mirada irónica a través del tratamiento formal.

4. El concepto de escritor que surge de estos poemas, donde Biedma experimenta con las formas clásicas y donde se apropia de voces ajenas, es el del poeta moderno, en el sentido de quien encarna “la autoconsciencia del artista de ser, en el mejor de los sentidos, un simulador”

(Romano, 2003: 148). Esto significa la conciencia de artificialidad de la poesía (en oposición a la idea de expresión sentimental romántica) y la conciencia de la ficcionalidad del sujeto poético que surge en la escritura. Dicha conciencia del artificio poético es deudora de la concepción del arte como ente autónomo, de raigambre moderna. Por otra parte, el escritor moderno no produce para el gran público; sus guiños constantes para un lector que desentrañe el sentido de los poemas exigen un receptor culto, con formación literaria, activo; en este sentido, Biedma propone una imagen de escritor y un lector implícito de élite. Finalmente, los tipos genéricos elegidos, como ya dijimos poco o nada explotados por la práctica literaria española contemporánea al autor, dan cuenta de un propósito consciente de innovación dentro de la serie literaria, prolongando la búsqueda de originalidad que surge con el romanticismo y continúa más allá de las vanguardias históricas.

5. Es posible reconocer en esta porción de la obra biedmana el concepto de tradición de Eliot en el ensayo “La tradición y el talento individual” (1921), donde se la concibe constituida por el acervo literario occidental en su totalidad, y más precisamente por el recorte que haga el poeta en función de sus afinidades e intereses particulares. La tradición es simultánea al proceso de creación individual y se percibe en su doble aspecto histórico: pasado y atemporal (1944: 13). En este sentido, los poemas que hemos examinado suponen la recuperación de modelos de la antigüedad grecolatina, con absoluta conciencia de su sentido en las culturas donde surgieron, pero con el propósito de actualizarlos en el presente del poeta, en función de sus necesidades estéticas e ideológicas. Esto es evidente en la forma de apropiación de los autores, obras y géneros llevada a cabo por Biedma, paródica, lúdica, a veces polémica, siempre con un desplazamiento de sentidos que manifiesta una ideología, un imaginario y, sobre todo, una experiencia poética personal.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca Serrano, M. (2008). “¿Este (no) soy yo? Identidad y autoficción”, *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo* N° 25. Valencia: Universitat de València, pp. 89-100.
- Allen, G. (2000). *Intertextuality*. London – New York: Routledge.
- Alcalde Pacheco, M. J. y Laguna Mariscal, G. (2002). “La elegía II 15 de Propertio: contenido, forma, recepción”, *Exemplaria* N° 6. Huelva: Universidad de Huelva, pp. 123-164.
- Arcaz Pozo, J. L. (1989). “Catulo en la literatura española”, *Cuadernos de Filología Clásica* N° 22, pp. 246-289.
- (1996). “Rasgos catulianos en la poesía de Jaime Gil de Biedma”, *Tradició Classica. Actas del XI Simposi de la Secció Catalana de la SEEC (St. Julià de Loria – La Seu d’urgell, 20-23 d’octubre de 1993)*. Andorra la Vella: Mercé Puig Rodríguez-Escalona ed., pp. 37-141.
- (2001). “Aspectos sociales de la lírica latina en la poesía española contemporánea”, *Cuadernos de literatura griega y latina* N°3. Madrid - Santiago de Compostela, pp. 27-41.
- (2002). “Pervivencia de Catulo en la poesía castellana”, *Alazet. Revista de Filología* N° 14, pp. 13-39.
- Azcárate, P. (1965). *Platón. El Banquete*, en *Diálogos. La República o El Estado*. Trad. de P. A., Madrid: E.D.A.F., pp. 477-552.
- Bailey, C. (1962). *Lucreti. De rerum natura libri sex*. Edición revisada y notas de C. B. Oxford: O.U.P., 1962.
- Bally, A. (1950). *Dictionnaire Grec – Français*. Édition revue par L. Séchan et P. Chantraine, Paris: Hachette.

- Baudelaire, Ch. (1993). *Poesía completa. Edición bilingüe*, Barcelona: Ediciones 29.
- Bellido, J. (1989). “El motivo literario de la militia amoris en Plauto y su influencia en Ovidio”, *Estudios Clásicos* Tomo 31 N° 95, pp. 21-34.
- Bernabé Pajares, A. (2001). *Himnos homéricos. La “Batracomiomaquia”*, texto traducido por A. B. P., Madrid: Gredos.
- Blauquez Fraile, A. (1946). *Diccionario Latino-Español*. Barcelona: Sopena.
- Bassols de Climent, M. (1956). *Sintaxis Latina*. Madrid: C.S.I.C.
- Burnet, I. (1967). *Platonis Symposium*, en *Platonis Opera* (T. II). Ed. de I. B., Oxford: O.U.P., pp. 172-223.
- Cabanilles, A. (1989). *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Castellón: Collegi Universitari de Castelló.
- Cairns, F. (1972). *Generic composition in Greek and Roman poetry*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Campbell, F. (1994 [1971]). *Infame turba*. Barcelona: Lumen
- Cantarella, R. (1972). *La literatura griega de la época helenística e imperial*. Buenos Aires: Losada.
- Carreter, F. L. (1953). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos.
- Cuartero, F. J. (1967). “Estudios sobre el escolio ático”, *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos* Vol. 1, Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 6-38.
- Daremberg, Mm. Ch. y Saglio, E. (1969 [rep. 1892, Paris: Hachette]). *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* Vol. 2-1. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, pp. 363-382.
- Darío, R. (1945). *Obras Poéticas Completas*. Madrid: Aguilar.
- De Hoz, M. P. (1998). “Los himnos homéricos cortos y las plegarias culturales”, *Emérita* Vol 66 N° 1, pp. 49-66.
- De León, Fray Luis (2000). *Poesías completas. Obras propias en castellano y en latín*

y traducciones de imitaciones latinas, griegas, bíblico-hebreas y romances. Madrid:

Editorial Castalia.

- Dolç, M. (1982). *G. Valerio Catulo. Poesías*, texto revisado y traducido por M. D., Madrid:

C.S.I.C.

- Eliot, T. S. (1944). “La tradición y el talento individual”, en *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Buenos Aires: Emecé, pp. 11-22.

- Ellis, R. (1950 [= 1904]). *Catulli Carmina*. Ed. R. E., Oxford: O.U.P.

- Ernout, A. – Thomas, F. (1953 [=1951]). *Syntaxe Latine*. Paris: Klincksieck.

- Fedeli, P. – Ciccarelli, I. (2008). *Q. Horatii Flacci. Carmina. Liber IV*. Introd. di P. F., comm. di P. F. e I. C. Firenze: Felice Le Monnier.

- Fernández Galiano, M. (1978). *Antología Palatina. Epigramas helenísticos*. Selección, traducción e introducciones de M.F.G., Madrid: Gredos.

- Fordyce, C. J. (1992). *Catullus. A Commentary*, by C. J. F., Oxford: O. U. P.

- Fustel de Coulanges, N. D. (1966³). *La ciudad antigua*. Buenos Aires-Barcelona: Emecé Editores.

- Galán, L. (2008). *Catulo. Poesía completa. Edición bilingüe*. Introducción y notas de L.G., Buenos Aires: Colihue.

- García Armendáriz, J. I. (2009). “A vueltas con Catulo y Gil de Biedma, (en especial, Pandémica)”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* N°29, 2, pp. 195-215.

- García Montero, L. (1984). “El juego de leer versos”, *Olvidos de Granada* N° 13, pp. 50-55.

- Garrod, H. W. (1941). *Q. Horati Flacci Opera*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit Eduardus C. Wickham, editio altera curante H. W. Garrod. Oxford: O.U.P.

- Genette, G. (1981). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

_____ (2001). *Umbrales*. México D.F. – Buenos Aires: Siglo XXI.

- Gil de Biedma, J. (1965). *En favor de Venus*. Barcelona: Literaturasasa.
- _____ (1989). *Volver*. Introducción y notas de Dionisio Cañas. Madrid: Cátedra.
- _____ (1998 [= 1982]). *Las personas del verbo*. Prólogo de Carmen Riera. Barcelona: Lumen.
- _____ (2010) (ed. A. Jaume). *El argumento de la obra: correspondencia (1951-1989)*. Barcelona: Lumen.
- Glare, P. G. W. (1984). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: O.U.P.
- Góngora y Argote, Luis de (1991). “Soledades”, en *Obras de Don Luis de Góngora* [Manuscrito Chacón] I de la Biblioteca Nacional de España. Málaga: Edición facsímil de RAE. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra/soledades--0/]
- González Delgado, R. (2011). *Poemas de amor efébrico. Antología Palatina, libro XII*. Madrid: Akal, pp. 92-93.
- Gruia, I. (2008). “La ‘ternura inteligente’ como posible categoría de análisis de la poesía de Jaime Gil de Biedma”, *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica* N° 33, pp. 255-266.
- Harrauer, C. y Hunger, H. (2008). *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Barcelona: Herder.
- Jobes, G. (1962). *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*. New York: The Scarecrow Press.
- Junquera, J. J. (1996). *Historia Universal del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Laguna Mariscal, G. (2002). “Jaime Gil de Biedma y la Tradición Clásica: evocación y apropiación”, *Sincronía* N° de invierno de 2002. Jalisco: Universidad de Guadalajara. Disponible en [URL: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/lagunainv02.htm>].
- Lecler, D. (2008). “Jaime Gil de Biedma: el cuerpo erotizado, transgresión y modernidad”, *Littéralité 6. Ecritures du corps masculin (poésie espagnole contemporaine)*. Presses Universitaires de Bordeaux; pp. 83-97. Disponible en [URL:

[http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/99/57/58/PDF/JAIME_GIL_DE_BIEM-
esp.-copie.pdf](http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/99/57/58/PDF/JAIME_GIL_DE_BIEM-
esp.-copie.pdf)].

- Liddell, H. G. and Scott, R. (1968). *Greek-English Lexicon*, Oxford: O.U. P.
- Lier, B. (1914). *Ad topica carminum amatoriorum symbolae*. Ostern: Stettin.
- Liñares, L. (2005). *Hesíodo. Teogonía – Trabajos y días*. Introd., trad. y notas de L. L. Buenos Aires: Losada.
- López Muñoz, M. (2010). “Códigos amorosos en la literatura romana”, en Luque, Jesús y otros (eds.). *Dulces Camenae. Poética y poesía latinas*. Jaén-Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 11-21.
- Mignolo, W. (1982). “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”, *Revista Iberoamericana* Vol. XLVIII, N° 118 -119. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, pp.131-148.
- Monro, D. B. y Allen, T. W. (1969). *Homeri Opera*. Edición revisada y notas de D. B. M. Y T. W. A. Oxford: O.U.P.
- Moreno Soldevila, R. (ed.) (2011). *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (Siglos III a.C.-II d.C.). Exemplaria Classica*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Moya del Baño, F. y Ruiz de Elvira, A. (2001). *Propertio. Elegías*. Edición bilingüe, intr., trad. y notas de F.M. y A.R.E. Madrid: Cátedra.
- Mynors, R. A. B. (1958). *C. Valerii Catvlli Carmina*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit R. A. B. Mynors. Oxford: O.U.P.
- Ortega, A. (1984). *Píndaro. Odas y Fragmentos*. Intr., trad. y notas de A. O. Madrid: Gredos.
- Palmer, L. R. (1984). *Introducción al latín*. Barcelona: Ariel.
- Payeras Grau, M. (1990). *La colección “Colliure” y los poetas del medio siglo*. Palma de Mallorca: Caligrama, Universitat de Les Illes Balears, Dept. De Filología Espanyola i Moderna.

- Pérez García, N. (1996). “Catulo y los poetas españoles de la segunda mitad del siglo XX”, *Cuadernos de Filología Clásica, Estudios latinos* N° 10. Madrid: Servicio de Publicaciones U.C.M., pp. 99-113.
- Persin, M. H. (1987). “Intertextual Strategies in de Poetry of Jaime Gil de Biedma”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* N° 11, 3, pp. 573-596.
- Pujante, David (2005). “Cinco cartas de Jaime Gil de Biedma a Jacobo Muñoz (1962-1963)”, *Antaria. Poesía, artes visuales, narrativa, pensamiento* N° 3, pp. 128-160.
Disponible en [URL:
http://www.academia.edu/6420216/Cinco_cartas_de_Jaime_Gil_de_Biedma_a_Jacobo_Munoz_1962-1963_]
- Riera, C. (1988). *La escuela de Barcelona*. Barcelona: Anagrama.
- Riquer, M. de (1950). *Resumen de versificación española*. Barcelona: Seix Barral.
- Romano, M. (2001). “Paisajes de una época: la ‘promoción’ de los 50”, capítulo introductorio inédito de Tesis Doctoral *Almas en borrador* defendida en 2002.
- (2003). *Almas en borrador (sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma)*. Mar del Plata: Editorial Martín.
- (2009a). “Los amores *clásicos* y *modernos* de Jaime Gil de Biedma”, en *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*. Mar del Plata: Eudem, pp. 125-143.
- (2009b). “Iconografías machadianas en los poetas del 50: Revisiones y fugas”, en Riera, C. y Payeras, M. (eds.). *1959, de Collioure a Formentor*. Madrid: Visor, pp. 141-158.
- Rovira, P. (1988). “Jaime Gil de Biedma: de tradiciones, sextinas, silencios y mudanzas”, *Diario de Poesía* N° 8, pp. 27-29.
- (1986). *La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Barcelona: Edicions del Mall.
- Ruiz de Elvira, A. (1975). *Mitología Clásica*. Madrid: Gredos.

- Scarano, L. (2014). *Vidas en verso: autoficciones poéticas (estudio y antología)*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Scarpi, P. (1998). *Apollodoro. I Miti Greci (Biblioteca)*, a cura di P. S., trad. di M. G. Ciani. Milano: Fondazione Lorenzo Valla – Arnoldo Mondadori Editore.
- Segalá Estalella, L. (2005). *Homero. La Odisea*. Traducción de L. S. E., Barcelona: Juventud.
- Soldevila Moreno, R. (2011). *Diccionario de motivos amorios en la Literatura Latina (Siglos III a. C.-II d. C.)*, Huelva, Universidad de Huelva.
- Soria Olmedo, A. (1986). “Gil de Biedma, lector”, *Litoral* N° 163-165, pp. 99-101.
- Straubinger, J. (trad.) (1963 [=1958]). *Diccionario Católico*, en *La Sagrada Biblia*. Chicago: The Catholic Press.
- Toledo, A. y Vásquez, E. (2008). “La censura nos ayudó a afinar la escritura”, en *Fondo de Cultura Económica*, nota del 14 de enero. Disponible en: [URL: http://www.fce.com.mx/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=12851].
- Valenti Fiol, E. (1981). *Gramática de la Lengua Latina*. Barcelona: Bosch.
- Villalobos Alpízar, I. (2003). “La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes”, *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* N° 49 (103), pp. 137-145.
- Zubiría, M. (2015). *Nártex*. Córdoba: Editorial Brujas.