

## La reflexión mediante el dialogismo en Wystan Hugh Auden y Jaime Gil de Biedma

María Gracia Rodríguez Fernández [\*]

Resumen. Este artículo estudia el modo en el que Wystan Hugh Auden y Jaime Gil de Biedma entablan un diálogo consigo mismos. La conversación del «yo» poético con el «yo-otro» del autor varía en cada uno, pues el autor angloamericano manifiesta una especie de indagación metafísica entre el vínculo existente de la mente y el cuerpo, donde este último es considerado *otro*, un *objeto* ajeno al «yo» poético; mientras que el poeta catalán se inventa un personaje, al que llama Jaime Gil de Biedma, cuya identidad le sirve para tratar con todos los *otros* que habitan en el «yo» del poeta. Asimismo, existe similitud entre los dos autores, a pesar de las diferencias, porque el planteamiento del dialogismo en los ejemplos mostrados es distinto, pero la intención de los autores es la misma: distanciarse de ellos mismos para adquirir una perspectiva lo suficientemente crítica como para aludirse mediante un *tú* reflexivo, capaz de proporcionarles la ajenidad que buscan.

Palabras clave: Wystan Hugh Auden, Jaime Gil de Biedma, literatura comparada, poesía, otredad, ironía.

Abstract. This article studies the way in which Wystan Hugh Auden and Jaime Gil de Biedma have a conversation with their own selves. The conversation between the poetical «self» and the «other self» is different in each author, since the Anglo-American author presents a kind of metaphysical inquiry between the existing link between mind and body, where the latter is considered *other*, an *alien object* to the «self»,

whereas the Catalan poet invents a character called Jaime Gil de Biedma, whose identity is used for addressing all the others who live in the «self» of the poet. Likewise, there is a similarity between these two authors, in spite of their differences, because the proposal of the dialogism in the examples given is different, but the intention of the author is the same: to distance from themselves to acquire a critical enough perspective which will enable them to refer to their selves with a reflexive *you*, thus providing them the otherness they are looking for.

Keywords: Wystan Hugh Auden, Jaime Gil de Biedma, comparative literature, poetry, otherness, irony.

¿Que a qué la máscara y el disfraz, cuando sólo se habla a uno mismo? Pues a ciencia cierta no se sabe, pero es el caso que más de un poeta, a solas, ha empleado una y otro.

Jaime Gil de Biedma [1]

## Introducción

El distanciamiento es un aspecto muy destacado de las poéticas de Wystan Hugh Auden y de Jaime Gil de Biedma, porque es un modo de alejamiento irónico que constituye el *yo* en *otro*, en *alter ego* [2]. Con esta técnica los dos poetas toman una distancia crítica, explorando su propia vida de una manera más objetiva, bien creando un personaje o bien viéndose como un «yo-otro». Auden y Gil de Biedma también presentan la crisis de la identidad poética tan característica del siglo XX, lo que los lleva a experimentar cierto rechazo hacia su persona, y a superarlo con el enmascaramiento de su identidad real y la invención de otra nueva. Por esa razón, nos hallamos ante dos poetas que se

preguntan «¿quién soy?» y que contestan a esta pregunta mediante el acto de observación de ellos mismos. Dicho acto desarrolla la noción de dialogismo, concepto acuñado por Mijaíl Bajtín, para quien «la personalización de ninguna manera es una posición subjetivista. Su límite no es un *yo*, sino el *yo* en su interrelación con otras personas, esto es, *yo y otro, yo y tú*» [3].

### El distanciamiento en Wystan Hugh Auden

W.H. Auden afirma que el poeta tiene que pensar en sí mismo como si fuera alguien distinto, *the poet has to pretend to be somebody else* [4], porque sólo viéndose desde la perspectiva del otro, el sujeto puede percibir con mayor claridad cuáles son sus problemas y empezar a aceptarse a sí mismo. En el caso de Auden, su condición homosexual también contribuye en su crisis de identidad, porque le provoca un malestar que lo lleva a sentirse incómodo con su cuerpo, al que considera un elemento ajeno a él. De hecho, él mismo lo declaró en uno de sus ensayos de la siguiente manera:

When I consider others I can easily believe that their bodies express their personalities and that the two are inseparable. But it is impossible for me not to feel that my body is other than I, that I inhabit it like a house, and that my face is a mask which, with or without my consent, conceals my real nature from others [5].

Por tanto, para W.H. Auden, su cuerpo no es una parte de sí mismo, sino que es un objeto del que no puede deshacerse, ni desvincularse, en el que habita como en una casa y que, a su vez, enmascara quien realmente es. De hecho, para el discípulo de T.S. Eliot, su cara representa una máscara que oculta su «yo» real. La misma que utiliza para preservar su intimidad ante los demás.

---

En efecto, el autor angloamericano no empieza a tratar el tema de la autoconciencia en su obra poética, sino en sus ensayos literarios como, por ejemplo, *The Well of Narcissus* (1963). Sin embargo, es en su obra poética, *Collected Poems* (1976), donde encontramos más ejemplos de la dificultosa relación entre Auden y su cuerpo. De hecho, esta aparece en la mayoría de sus poemas de carácter autobiográfico, como en *You* (1960), *River Profile* (1966), *Prologue at Sixty* (1967) y *Talking to Myself* (1971), entre otros. En todos ellos, Auden contempla su cuerpo y habla con él, por lo que normalmente buscará la objetivación con el uso de la segunda persona del singular. Para mostrar lo dicho, en este estudio se analizará *Talking to Myself* y *You*, poemas en los que la creación del *otro* se lleva a cabo a través de la tercera persona del singular y del *tú*. Esta técnica es la que le permite a W.H. Auden emprender un diálogo consigo mismo, en el que el autor es el hablante y su cuerpo el oyente.

El título del poema *Talking to Myself* nos advierte del contenido reflexivo del texto. La profesora Kascha Semonovitch indica en uno de sus artículos que, *Auden, as the «I» who does the «talking to» the self, differentiates this «I» from the «You»* [6]. Dicho de otro modo, Auden entabla un diálogo consigo mismo, pero establece una distancia con su cuerpo, al hablarle como si fuera *otro*.

*Talking to Myself* es un poema compuesto en la primavera de 1971 durante la estancia de Auden en Viena, ciudad donde pasa los últimos años de su vida. En este texto, el autor angloamericano presenta una dualidad que nunca cesa en su obra. Tal como la ha explicado Arthur C. Kirsch, *his body was to some degree always a foreign object to Auden, despite his constant insistence upon it and his profound yearning to feel united with it* [7]. Naturalmente, esta dualidad afecta a la imagen que el poeta tiene de sí mismo, o a la visión de su propia identidad.

TALKING TO MYSELF

Spring this year in Austria started off benign,  
the heavens lucid, the air stable, the about  
sane to all feeders, vegetate or bestial:  
the deathless minerals looked pleased with their regime,  
where what is not forbidden is compulsory.

Shadows of course there are, Porn-Ads, with-it clergy,  
and hubby next door has taken to the bottle,  
but You have preserved Your poise, strange rustic object,  
whom I, made in God's Image but already warped,  
a malapert will-worship, must bow to as Me.

El poema se abre con la descripción de la primavera austriaca, en la que una atmósfera de cielo claro y tiempo tranquilo se extiende sobre la superficie que ocupan los seres minerales, vegetales y animales. Esta primera estrofa presenta el cauce normal de la naturaleza en un periodo primaveral. Sin embargo, la segunda estrofa incorpora las primeras alusiones a los seres humanos, refiriéndose a ellos como «las sombras», *shadows of course there are*, que también forman parte de ese fondo medioambiental expuesto en la primera estrofa. En otras palabras, la presencia humana coincide con la apariencia de lo extraño, de lo ajeno para la naturaleza, de «las sombras». Lo mismo que le ocurre al «yo» poético con su cuerpo, al que considera un burdo objeto ajeno a él, *strange rustic object*, pues para el hablante, su cuerpo no es una parte de sí mismo, sino un elemento impropio.

En la segunda estrofa, el «yo» poético describe un vecindario suburbano y alcohólico, con anuncios pornográficos y la presencia de algún clérigo. Aunque lo realmente destacable de esta estrofa es la desvinculación que existe entre el hablante y su cuerpo. Es decir, el «yo» poético se dirige a su cuerpo mediante un *tú* reflexivo, *You*, escrito en mayúscula, porque lo trata como si fuera *otro*.

Pero además, le otorga una categoría superior frente a su propio «yo». De ahí deriva el uso de la mayúscula en todas las referencias que aparecen en el texto, aludiendo al cuerpo. Ahora bien, el «yo» poético, hecho a imagen de Dios aunque ya arqueado, por un pícaro capricho, debe doblegarse ante el cuerpo, ante ese burdo objeto ajeno a él, como si fuera Yo.

My mortal manor, the carnal territory  
allotted to my manage, my fosterling too,  
I must earn cash to support, my tutor also,  
but for whose neural instructions I could never  
acknowledge what is or imagine what is not.

En el tercer quinteto, el hablante considera a su cuerpo una mansión mortal, e incluso el territorio carnal que, en palabras de Smith Stan, *reverses the customary mind-body hierarchy* [8]. Este dualismo clásico mente-cuerpo es clave para entender la otredad en este poema, porque la mente representa el «yo» poético; mientras que el cuerpo es el «tú», el *otro*. Así que no hay unión entre las partes, pues la mente le proporciona al sujeto toda la libertad que el cuerpo le quita. Esto origina una separación entre ambos. Pero hay más, y es que el hablante le otorga a su cuerpo un poder sobre él, considerándolo su *tutor*. El «yo» poético no es nada sin su cuerpo, no existe sin él, por esa razón toda la autoridad la tiene éste, no la mente. En este quinteto, además, el modo de objetivación varía, ya que las referencias al cuerpo se llevan a cabo empleando la tercera persona del singular, a pesar del predominio de la segunda persona a lo largo del poema, como ocurre en los versos siguientes:

Instinctively passive, I guess, having neither  
fangs nor talons nor hooves nor venom, and therefore  
too prone to let the sun go down upon Your funk,  
a poor smeller, or rather a censor of smells,  
with an omnivore palate that can take hot food.

En esta estrofa también aparecen varias definiciones de su cuerpo, como *instinctively passive*, en comparación con el de los animales, porque el suyo no tiene colmillos, ni garras, ni pezuñas, ni veneno. Es más, ni siquiera posee un olfato sofisticado, lo que lo convierte en un olfateador escaso, *a poor smeller*. Con esto plasma el escepticismo que siente hacia él, considerándolo inferior al de los animales, pues no posee nada que lo haga superior o especial.

As You augmented and developed a profile,  
I looked at Your looks askance. His architecture  
should have been much more imposing: I've been let down!  
By now, though, I've gotten used to Your proportions  
and, all things considered, I might have fared far worse.

El «yo» poético le explica al cuerpo el sentimiento de extrañeza que le produjo verlo desarrollar una figura. El sujeto lo mira de reojo mientras se forma, proceso de observación que lo decepciona porque su apariencia debería ser más imponente, y sin embargo es tan común que lo desilusiona, *His architecture should have been much more imposing: I've been let down!* Esto demuestra que el desencanto de Auden con su cuerpo no es simplemente una cuestión interna, sino también externa, pues ni siquiera está satisfecho con su apariencia física. El discípulo de T.S. Eliot desea un aspecto mucho más solemne que el actual, aunque es consciente de sus medidas y las acepta porque podrían haber sido peores. Es decir, su imagen podría gustarle incluso menos de lo que ya le gusta. Sin embargo, para sentirse bien consigo, se acostumbra a ella. En otras palabras, el «yo» poético se convence de que se gusta. No obstante, dicho sentimiento de extrañeza aumenta en las siguientes estrofas:

I'm always amazed at how little I know You.  
Your coasts and outgates I know, for I govern there,  
but what goes on inland, the rites, the social codes,

Your torrents, salt and sunless, remain enigmas:  
what I believe is on doctors' hearsay only.

Our marriage is a drama, but no stage-play where  
what is not spoken is not thought: in our theatre  
all that I cannot syllable You will pronounce  
in acts whose raison-d'être escapes me. Why secrete  
fluid when I dole, or stretch Your lips I joy?

El «yo» poético rechaza su imagen externa, del mismo modo que le resulta un misterio la interna, llegando a asombrarse por lo poco que conoce a su cuerpo, *little I know You*. En otras palabras, conoce su aspecto físico porque lo ve, mientras que el reconocimiento interno está al servicio del diagnóstico de los doctores, por lo que el vínculo entre ambos, también llamado matrimonio, *marriage*, es un drama, al no existir una plena noción de uno sobre el otro. Poeta y cuerpo se desconocen, originando una falta de complicidad que los convierte en dos seres extraños de un mismo teatro, donde todo lo que el hablante no declara abiertamente, todo lo que no pronuncia, su cuerpo lo manifiesta con gestos, cuya razón de ser se le escapan al hablante, *all that I cannot syllable You will pronounce / in acts whose raison-d'être escapes me*. Por lo que el cuerpo es un ser desconocido para el «yo» poético.

Thanks to Your otherness, Your jocular concords,  
so unlike my realm of dissonance and anger,  
You can serve me as my emblem for the Cosmos:  
for human congregations, though, as Hobbes perceived,  
the apposite sign is some ungainly monster.

El «yo» poético agradece a su cuerpo la otredad que le proporciona, entendiendo por otredad la distancia entre la mente y el cuerpo del hablante. Es decir, el ser del «yo» poético alberga tanto la diversión, *jocular concords*,



que le aporta el cuerpo, como la discordia y la ira, *dissonance and anger*, que encierra su mente. De ahí que el hablante se considere una representación simbólica para el cosmos, porque personifica el equilibrio necesario de cualquier estado ideal. Aunque el «yo» poético afirma que, tal y como Hobbes percibió, el símbolo apropiado para esta multiplicidad es el Leviatán, monstruo marino de poder descomunal, cuya desproporción lo convierte en un mejor emblema. No obstante, según Stan Smith:

The self further declares its body to be an unknown quantity in many respects —and makes this lack of knowledge productive in exactly the same way in which nature’s otherness became the generator the self and world: Thanks to Your otherness [...], you can serve me as my emblem for the Cosmos. Yet even this cosmic potential of the body as the closest ally and other nature has to offer to the self does not make it transcendental and truly universal [9].

Por tanto, la distancia respecto a su cuerpo es para el hablante, lo mismo que la otredad de la naturaleza, lo que genera la conciencia del «yo» y del mundo. Ahora bien, esa misma distancia acabará provocando, de forma paradójica, su propia aceptación, que al final del poema llega a manifestarse como el temor por el momento en que la muerte los separe.

Time, we both know, will decay You, and already  
I’m scared of our divorce: I’ve seen some horrid ones.  
Remember: when Le Bon Dieu says to You Leave him!,  
please, please, for His sake and mine, pay no attention  
to my piteous Dont’s, but bugger off quickly.

El quinteto que cierra *Talking to Myself* es clave porque expone claramente el efecto del distanciamiento irónico. Dicho de otro modo, el poeta dialoga consigo mismo, con su cuerpo, con su yo-otro, al que advierte de su futuro deterioro, pues el paso del tiempo es impío y, como tal, los separará. De hecho, el «yo» poético ya teme por su separación (*divorce*) ha visto algunos horribles y no

quiere pasar por uno similar. En efecto, el «yo» poético sigue la comparación con el matrimonio. Para el hablante, la unión inquebrantable con su cuerpo es similar a la de un enlace matrimonial. Aunque, en este caso, la independencia se logra con la muerte. De hecho, el hablante advierte a su cuerpo de que cuando la muerte, decretada por *Le Bon Dieu*, lo obligue a dejarlo, *Leave him!*, así lo haga. En otras palabras, por el bien de ambos, el cuerpo no debe prestar resistencia cuando la Parca lo visite, sino que debe marcharse cuanto antes, (*buzzer off quickly*).

Así que en *Talking to Myself*, el cuerpo representa la imagen del *otro* porque el sujeto no se siente unido a él, debido a la distancia que existe entre la mente, vinculada al «yo» poético, y el cuerpo, vinculado al «tú», al *otro*. Esto provoca la crisis de identidad del poeta, que no alcanza la cohesión total entre quien se siente ser y quien realmente es. Sin embargo, el autor acepta su situación, al percatarse de la imposibilidad de separación entre él y su cuerpo. Es más, supera de tal modo su crisis de identidad que llega a preocuparse por el paso del tiempo y por cómo éste inevitablemente los separará. Algo similar ocurre en otro de sus poemas *You*, en el que, como indica Arthur C. Kirsch, puede verse como *the self of which I am aware and I are an indissoluble unity, for my immediate experience is of a Self, both physical and mental, which I am inhabiting like a house or driving like a motor-car* [10].

YOU  
Really, must you,  
Over-familiar  
Dense companion,  
Be there always?  
The bond between us  
Is chimerical surely:  
Yet I cannot break it.

En esta ocasión, W.H. Auden vuelve a salir de sí mismo, vuelve a desdoblarse, vuelve a ser *otro* para entablar un diálogo consigo mismo, a través del *tú*, del *You* que da título al texto y que se refiere a su cuerpo. El poema abre con una pregunta que el «yo» poético le formula a su cuerpo: «¿realmente, debes, denso compañero más que conocido, estar siempre ahí?». Para el poeta, su cuerpo es una carga muy pesada porque no puede deshacerse de él. Por esa razón, le pregunta directamente si siempre va a formar parte de él o si, por el contrario, en algún momento le va a permitir librarse de su intensa compañía. Para el «yo» poético, el vínculo con su cuerpo es seguramente quimérico. Sin embargo, no puede romperlo. Por tanto, por muy poco que se guste, no le queda otra opción que aceptarse para seguir viviendo. Por ello, ahora su máxima preocupación es el paso del tiempo y como éste afectará a su cuerpo.

Thus far I have known your  
Character only  
From its pleasanter side,  
But you know I know  
A day will come  
When you grow savage  
And hurt me badly.

En esta ocasión, el «yo» poético enfatiza el carácter dialógico del texto, *you know I know / a day will come / when you grow savage / and hurt me badly*. Dicho de otro modo, el poeta conoce el lado más agradable de su cuerpo, como es el de la juventud, pero ambos saben que llegará un momento en el que su cuerpo envejecerá, lo que le provocará una gran herida, una irremediable incomodidad que acabará con ambos.

Totally stupid?  
Would that you were:  
But, no, you plague me

With tastes I was fool enough  
Once to believe in.  
Bah!, blockhead:  
I know where you learned them.  
[...]  
Who tinkered and why?  
Why am I certain,  
Whatever your faults are,  
The fault is mine.

En esta ocasión, el hablante manifiesta abiertamente la sensación de incordio que le produce su cuerpo. De hecho, el «yo» poético le dice sin ningún reparo: *You plague me*. Su cuerpo lo molesta, aunque el «yo» poético conoce dónde su cuerpo ha aprendido todas las posibles formas que usa para incomodarlo, ya que tiene un conocimiento total sobre él, al tratarse de sí mismo. Es decir, es en la sociedad, en la que ambos conviven, donde su cuerpo ha aprendido a actuar de una forma determinada, para seguir unos dictámenes específicos. Pero realmente poeta y cuerpo no son dos, sino uno. De ahí nace la certeza del hablante de como cualquier infracción que su cuerpo comete, realmente la culpa es suya, *the fault is mine*, puesto que el poeta y su cuerpo forman un nexo inquebrantable.

## El distanciamiento en Jaime Gil de Biedma

El distanciamiento irónico, tan presente en la obra poética de Auden, es también muy usual en la poesía de Gil de Biedma, donde esta contienda interior se acentúa más, porque el barcelonés manifiesta a lo largo de su trayectoria una frecuente tendencia a hablar consigo mismo como única forma de hablar con alguien [11]. Aquí se originan los dos tipos de ironía que aprecia

Dionisio Cañas: «la ironía verbal y de situación y la ironía impersonal, donde el autor está totalmente distanciado y no entra en juego sino como espectador ajeno, hasta la ironía del automenosprecio» [12], tan característica en la última etapa del poeta catalán. En *Poemas Póstumos* (1968), título que anticipa la carga irónica de la colección, Jaime Gil de Biedma incrementa la distancia consigo mismo como personaje en textos como «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma», en el que Jaime Gil de Biedma vivo dialoga con Jaime Gil de Biedma difunto. En un intento de conocerse mejor a sí mismo, se imagina muerto. Sobre esta crisis de identidad, el autor de *Las personas del verbo* le confiesa en una entrevista a Pérez Escohotado:

Todo ser humano lleva dentro de sí una cierta cantidad de odio hacia sí mismo, y ese odio, ese no poderse aguantar a sí mismo, es algo que tiene que ser transferido a otra persona, y a quien puedes transferirlo mejor es a la persona que amas. El odio a sí mismo, proviene de que uno ha de pasarse el día entero consigo mismo, y uno no se aguanta. Yo soy bastantes personas, y no aguanto a ninguna de ellas, las conozco a todas. Yo me aburro a mí mismo. Me odio a mi mismo porque tengo que envejecer, porque tengo que morir, me odio por muchas razones [13].

Así pues, el desdoblamiento del «yo» poético en la visión como difunto lo ayuda a superar, como dice Pere Rovira, «la pesadilla de sentirse acosado por uno mismo» [14], ya que puede acabar con la existencia del otro yo imaginario cuando estime oportuno. Lo que hace el barcelonés en «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma» es convertirse en otro yo para dirigirse a sí mismo desde fuera. Según Federico Campbell, Gil de Biedma «en su juego de identidades se decanta por la poesía del *otro* fallecido y se muestra inseguro frente al futuro» [15].

DESPUÉS DE LA MUERTE DE JAIME GIL DE BIEDMA

En el jardín, leyendo,

la sombra de la casa me oscurece las páginas  
y el frío repentino de final de agosto  
hace que piense en ti.

El jardín y la casa cercana  
donde pían los pájaros en las enredaderas,  
una tarde de agosto, cuando va a oscurecer  
y se tiene aún el libro en la mano,  
eran, me acuerdo, símbolo tuyo de la muerte.  
Ojalá en el infierno  
de tus últimos días te diera esta visión  
un poco de dulzura, aunque no lo creo.

El poema se abre con la alusión irónica del hablante al difunto Jaime Gil de Biedma. El «yo» poético está en el jardín, donde recuerda el supuesto trágico final de su otro «yo», el personaje «Jaime Gil de Biedma», a quien se dirige como si pudiera leerlo. En otras palabras, la voz poética se dirige con nostalgia a esa otra voz, al fallecido Jaime Gil de Biedma, cuyo hábito de leer en el jardín es recordado por el hablante, que desea que el Gil de Biedma difunto tuviera un poco de dulzura en sus últimos días.

Tú volvías riendo del teléfono  
anunciando más gente que venía:  
te recuerdo correr,  
la apagada explosión de tu cuerpo en el agua.

La voz del «yo» poético conversa con esa otra voz que no interviene en el discurso, pero que sí lo escucha. El hablante evoca algunos momentos de la vida del difunto Jaime Gil de Biedma, ajustándose perfectamente a la realidad, puesto que el hablante y el oyente son la misma persona. Por esa razón, el hablante recuerda con exactitud el gesto del fallecido Jaime Gil de Biedma,

cuando volvía riendo del teléfono, e incluso el estampido de su cuerpo contra el agua.

Y las noches también de libertad completa  
en la casa espaciosa, toda para nosotros  
lo mismo que un convento abandonado,  
y la nostalgia de puertas secretas,  
aquel correr por las habitaciones,  
buscar en los armarios  
y divertirse en la alternancia  
de desnudo y disfraz, desempolvando  
batines, botas altas y calzones,  
arbitrarias escenas,  
viejos sueños eróticos de nuestra adolescencia,  
muchacho solitario.

Te acuerdas de Carmina,  
de la gorda Carmina subiendo la escalera  
con el culo en pompa  
y llevando en la mano un candelabro?

En este fragmento el hablante vuelve a mirarse como *otro*, motivo por el cual el «yo» poético utiliza la primera persona del plural para hablar de sí mismo, «en la casa espaciosa, toda para nosotros». Así se sirve del personaje «Jaime Gil de Biedma», para expresar nostálgicamente sus hazañas de juventud como un «muchacho solitario». Además, el hablante llega incluso a formularle una pregunta al fallecido Biedma, para saber si recuerda a una de sus amistades de entonces.

Así pues, en «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma» late el tono irónico de la voz del autor barcelonés, quien mantiene una actitud recriminatoria consigo mismo a través del *tú* reflexivo del poema. Según el teórico literario Luis Beltrán Almería, «la persona, la identidad común, [...] la

mitificación de esta voz es otra de las herencias de Wystan Hugh Auden» [16], pues es del autor angloamericano de quien el catalán aprende la ambigüedad de voces, ese juego tan presente en su poesía.

Fue un verano feliz.

... *El último verano*

*de nuestra juventud*, dijiste a Juan  
en Barcelona al regresar  
nostálgicos,  
y tenías razón. Luego vino el invierno,  
el infierno de meses  
y meses de agonía  
y la noche final de pastillas y alcohol  
y vómito en la alfombra.

La voz del «yo» poético recuerda a esa otra voz, la del fallecido Jaime Gil de Biedma cuando le dice a Juan en Barcelona, «... *El último verano de nuestra juventud*», que, al ser la voz del *otro*, aparece en cursiva. Tras ese verano todo cambia, y los días buenos dan paso al infierno de meses y meses de agonía y desenfreno, que finalmente acaban con su vida.

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

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



Aunque acaso fui yo quien te enseñó.  
Quien te enseñó a vengarte de mis sueños,  
por cobardía, corrompiéndolos.

El «yo» poético afirma que su salvación dependió de la creación de este poema. El hablante se dirige directamente a su «yo-otro» y le hace saber que, de ambos, él era el que mejor escribía. Sin embargo, ahora que ya no está, se ha dado cuenta de que características como la ilusión, la burla fina y el romanticismo, tan presentes en sus poemas favoritos, son fruto de la habilidad e intelecto del Jaime Gil de Biedma difunto que supo transmutar («corrompiéndolos») los sueños del Gil de Biedma aún vivo. Por esa razón, el «yo» poético se muestra inseguro frente al futuro, preguntándose «cómo será sin ti mi poesía», porque el hablante teme por la continuidad de su poética, tras la muerte del *alter ego*. El poeta Jaime Gil de Biedma presenta en estos versos la clara oposición que existe entre el «yo» como consciencia y el «yo» como poeta técnico, lo que deriva en un juego de identidades, donde el barcelonés se decanta por la poesía del *otro* fallecido.

En este sentido, el desencanto por la vida original, según Verónica Leuci, «la configuración irónica de un personaje poético con nombre propio, el personaje Jaime Gil de Biedma» [17], a quien el poeta aniquila para conocerse a sí mismo. Es decir, tiene que producirse la muerte de su propio personaje para que el poeta viva, al hallarse inmerso en un desánimo personal del que únicamente puede escapar librándose de su yo-otro. De ahí deriva, en este caso, el uso de la técnica del *doppelgänger*, que María Victoria Utrera describe como «el desdoblamiento del yo poético a través de la *persona dramática*» [18]. Sin embargo, «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma» no es el único ejemplo en el que el poeta se halla inmerso en un estado de disgusto consigo mismo, pues en «Albada» también ocurre, aquí utiliza la segunda persona en sustitución retórica de la primera para duplicar distancias, y en

---

«Contra Jaime Gil de Biedma» presenta de nuevo la relación amor-odio consigo mismo, incluyendo, como expone Miguel Dalmau, «un combate con su otro yo» [19]. Aunque el mismo Biedma reconoce que no habría que hablar solamente de un antagonista, sino que, en todo caso, serían más de uno; así lo expresa en su entrevista con Jacque Canales:

Hablar de otro yo no creo que aclare nada. ¿Por qué nada más otro yo, y no otros, lo cual sería más exacto? Tanto ese poema [se está refiriendo a «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma»] como el anterior «Contra Jaime Gil de Biedma», son metáforas dramatizadas de la íntima y sórdida relación que toda persona mínimamente lúcida y reflexiva mantiene consigo mismo y con los avatares de su autoconsciencia [20].

Nos encontramos ante la representación en un poema del diálogo que mantiene el poeta consigo mismo. Según la profesora Styliani Voutsas, en «Contra Jaime Gil de Biedma», el «yo» poético repite lo que había practicado en su poesía Luis Cernuda, es decir, «se asume y se rechaza constantemente» [21]. Por esa razón, este desdoblamiento de la identidad logra, como señala Pere Rovira, «la voz de la consciencia capaz de contemplarse» [22], al enfrentarse a sí mismo desde una perspectiva crítica. La creación de un personaje poético con el que el «yo» poético conversa en un diálogo íntimo le permite renovarse, y de este modo superar todos los conflictos internos que le provoca su existencia.

En este sentido, la voz que habla en los poemas del autor catalán es la de un personaje logrado mediante los datos de la experiencia, que puede llegar a coincidir en mayor o menor medida con el «yo» empírico del poeta, pero que no es él. Así que esta variedad de voces es la que facilita al barcelonés la creación de una nueva identidad. No obstante, ese juego de voces es una de las cuestiones que más controversia ha generado en el estudio de la poesía de Gil de Biedma, debido al interés que suscita la identidad de la voz que habla en el

poema. De hecho, algunos profesores como, por ejemplo, José Luis García Martín, defiende que la voz presente en todos los textos del barcelonés es la de Jaime Gil de Biedma:

Quien nos habla en buena parte de los poemas de Luis Cernuda es Luis Cernuda, como quien nos habla o se habla a sí mismo en los poemas de Jaime Gil de Biedma es Jaime Gil de Biedma. Podrá pensarse que tales observaciones reflejan una interpretación obsoleta de los textos literarios basada en la biografía del autor. No hay tal cosa. Los poemas de Gil de Biedma remiten unos a otros, cuentan anécdotas que se repiten en sus cartas y en su diario. Entenderlos como autobiográficos es una exigencia de los mismos textos [23].

Por tanto, teniendo en cuenta las palabras del crítico José Luis García Martín, la voz que subyace a la del personaje poético es la del propio poeta. Sin embargo, la identidad del personaje Jaime Gil de Biedma, aunque coincida con la de su creador, es una identidad inventada, una voz de ficción. Por esa razón, el personaje es la máscara que le permite al autor hablarse a sí mismo desde la distancia, lo que origina una voz irreal que dota al personaje de una personalidad igual de fuerte que la de su autor, pero en *otro*. Este hecho da lugar a la inclusión en sus poemas de algunos elementos pertenecientes a la vida del barcelonés, alcanzando con ello un mayor grado de verosimilitud en sus textos.

La voz que habla en los poemas no es más que la simulación de la voz real del autor de *Las personas del verbo*. De ahí deriva el protagonismo de la voz en la poesía de Jaime Gil de Biedma y, a su vez, la pluralidad de voces de su obra. La voz del autor catalán es siempre un disfraz que protege su auténtico «yo», al jugar con las diferentes personas del verbo. Por tanto, Gil de Biedma maneja la ambigüedad para dejar de ser él mismo y encarnar a alguien distinto. Algunos profesores de teoría literaria, como Luis Beltrán Almería, distinguen

tres tipos de voces en *Las personas del verbo*. Para Beltrán Almería, la personificación de estas tres voces tan distintas le sirve a Biedma para crear la identidad del personaje «Jaime Gil de Biedma». Estas tres voces son: en primer lugar, el *homo eroticus*, la voz del hombre que representa la satisfacción de sus pasiones, como ocurre en «Las grandes esperanzas» de *Compañeros de Viaje*, o en «Noche triste de octubre, 1959», de *Moralidades*. En segundo lugar, la voz de Narciso no sólo la más prolífica de las tres que aparecen en *Las personas del verbo*, sino también la voz más íntima y personal, como en «Los aparecidos», «El miedo sobreviene» o «Lágrima», entre otros. Por último, está la tercera voz, la preponderante en todos aquellos poetas de la generación de Jaime Gil de Biedma, la voz del ideólogo [24]. Una voz de carácter moralista y autocrítica, como la que aparece en «Noches del mes de junio», donde, como muy bien explica Beltrán Almería, «el recuerdo de la desesperación existencial del poeta recibe esta respuesta del ideólogo: *Pero también / la vida nos sujeta porque precisamente / no es como la esperábamos*» [25].

Dicho esto, analizaremos el juego de voces presente en «Contra Jaime Gil de Biedma», un texto que consta de cinco estrofas, de las cuales las tres primeras constituyen un desdoblamiento en un «yo» y un «tú». El profesor, humanista y teórico español Pedro Aullón de Haro explica este procedimiento en los siguientes términos:

No es el poeta contra su doble, sino contra una personalidad escindida de sí mismo cuyo distanciamiento consiente el diálogo o, mejor, la mutua afrenta. Una dialéctica que podríamos aproximar a la designación *diálogo interior* frente a la de *monólogo*, y que, asimismo, advierte de un eco baudelariano y determinativo del *mal* en la persona *tú*, por lo demás sin discontinuidad asociado a un *sesgo moral* en amplio concepto que la obra aloja e incluso da título a una de sus partes [26].

En este sentido, «Contra Jaime Gil de Biedma» es un poema que expresa la consciencia del poeta en un diálogo entre el «yo» poético y su personaje, que no es otro que él mismo. De este modo, el carácter autobiográfico y las indudables resonancias narcisistas del texto se objetivan por medio del recurso del desdoblamiento del «yo» poético y su correspondiente apelación al *tú*, cuyo tono confesional-reflexivo, e incluso íntimo, se deja percibir en los primeros versos. Jaime Gil de Biedma presenta una lucha interna consigo mismo, en la que su «yo» adulto parece increpar a su «yo» de la juventud. Es decir, el poeta desde su madurez crítica, pero a su vez estima, la actitud del joven personaje. Sin embargo, como afirma Pere Rovira, el sentido último del poema radica en un nivel superior:

La verdadera diatriba no es la que el *Jaime Gil de Biedma bueno* lanza contra el *Jaime Gil de Biedma malo*. El poema, aunque a veces consiga engañarnos, no se dirige sólo contra el Jaime Gil de Biedma noctámbulo, borracho y truculento, sino también contra el *otro*, el que le aloja en su nueva casa, le imprecas, le sufre y acaba acostándose con él. *La verdadera imprecación parte de una consciencia capaz de contemplar el cuerpo que tiene estas dos caras* [27].

En efecto, este texto presenta las dos caras o los dos modos distintos de consciencia del personaje del poeta, quien lleva hasta el extremo este ejercicio de autoflagelación.

#### CONTRA JAIME GIL DE BIEDMA

De qué sirve, quisiera yo saber, cambiar de piso,  
dejar atrás un sótano más negro  
que mi reputación —y ya es decir —,  
poner visillos blancos  
y tomar criada,  
renunciar a la vida de bohemio,

si vienes luego tú, pelmazo,  
embarazoso huésped, memo vestido con mis trajes,  
zángano de colmena, inútil, cacaseno,  
con tus manos lavadas,  
a comer en mi plato y a ensuciar la casa?

La primera estrofa comienza con la formulación de una pregunta, en la que el poeta reflexiona sobre si realmente tiene sentido abandonar los viejos hábitos de juventud, como dejar atrás una mala «reputación» o «renunciar a la vida de bohemio», para adquirir una nueva vida de clase burguesa, si aún alberga en su interior a un «embarazoso huésped» como es el personaje poético Jaime Gil de Biedma, quien recibe toda clase de improperios, al no poder deshacerse de él. Este intento de separación no sólo está presente en los primeros versos, pues en la segunda estrofa el hablante vuelve a dirigirse al interlocutor *creado*, al personaje Jaime Gil de Biedma.

Te acompañan las barras de los bares  
últimos de la noche, los chulos, las floristas,  
las calles muertas de la madrugada  
y los ascensores de luz amarilla  
cuando llegas, borracho,  
y te paras a verte en el espejo  
la cara destruida,  
con ojos todavía violentos  
que no quieres cerrar. Y si te increpo,  
te ríes, me recuerdas el pasado  
y dices que envejezco.

El poeta se está debatiendo con su doble ante el espejo, al que increpa, diciéndole que son los excesos nocturnos de alcohol y sexo los que están deteriorando su físico. Sin embargo, el personaje poético, su «yo» de juventud no le toma en serio y con un lenguaje y un tono coloquial le recuerda el pasado

y lo tacha de viejo. Este fragmento expone a la perfección la dualidad de voces tan habitual en la poesía del poeta catalán.

Podría recordarte que ya no tienes gracia.  
Que tu estilo casual y que tu desenfado  
resultan truculentos  
cuando se tienen más de treinta años,  
y que tu encantadora  
sonrisa de muchacho soñoliento  
—seguro de gustar— es un resto penoso,  
un intento patético.

[...]

Si no fueses tan puta!  
Y si yo no supiese, hace ya tiempo,  
que tú eres fuerte cuando yo soy débil  
y que eres débil cuando me enfurezco...

En la tercera estrofa, el poeta advierte al personaje de que también le afecta el paso del tiempo, que ya tiene más de treinta años y que ahora ni la forma de vestir ni la «sonrisa de muchacho soñoliento» que antes lo convertía en un joven encantador surten el mismo efecto. Es decir, el poeta no sólo no se gusta, sino que se reprocha su conducta, aunque sabe que no va a cambiar. A pesar de ser consciente de las consecuencias del paso del tiempo, es incapaz de abandonar sus costumbres juveniles. El automenosprecio continúa en la cuarta estrofa, en la que el poeta insulta a su personaje llamándolo, «puta!». El «yo» poético se muestra «débil» cuando su otro yo, el de la juventud, es «fuerte». Esto provoca una sensación de confusión en el poeta, puesto que se ve obligado a convivir con una permanente lucha interior entre dos «yoes» incompatibles.

A duras penas te llevaré a la cama,  
como quien va al infierno  
para dormir contigo.  
Muriendo a cada paso de impotencia,  
tropezando con muebles  
a tientas, cruzaremos el piso  
torpemente abrazados, vacilando  
de alcohol y de sollozos reprimidos,  
Oh innoble servidumbre de amar seres humanos,  
y la más innoble  
que es amarse a sí mismo!

Por último, la quinta estrofa presenta la resignación del poeta consigo mismo, al ser consciente de que tiene irremediablemente que vivir con sus defectos. Esta es, por tanto, la principal razón por la cual poeta y personaje se van a duras penas juntos a la cama. El *otro* representa todo lo que el «yo» poético quiere eliminar de su vida, sin embargo no lo lograría porque, al mismo tiempo que se menosprecia, el poeta no puede evitar amarse a sí mismo. Es decir, el sujeto se ha criticado tanto, se ha distanciado tanto que se ha convertido en *otro*, en el personaje poético Jaime Gil de Biedma, y ha sido capaz de aceptar lo que ha visto desde fuera. Y así, de hecho, se ama, pues en realidad sólo amamos de verdad lo ajeno, lo que no consideramos nuestro, lo *otro*. El poeta Jaime Gil de Biedma declaró que «mi poesía consistió —sin yo saberlo— en una tentativa de inventarme una identidad», y eso es precisamente lo que hace en «Contra Jaime Gil de Biedma», donde intenta separarse de su personaje repudiándolo con dureza y reprochándole el pasado. Sin embargo, este rechazo le hará verse desde fuera, como una realidad objetiva, y acabará por conducirlo a la reconciliación final consigo mismo.



## Conclusiones

En definitiva, la crisis de identidad poética que experimentan Wystan Hugh Auden y Jaime Gil de Biedma los conduce a una tensión entre el «yo» y el «otro». Este desdoblamiento les permite acceder a su propia identidad desde una perspectiva mucho más crítica, ya que pueden analizarse objetivamente, al tratarse como *otro*. Ahora bien, cada autor aborda de un modo distinto este proceso interactivo, pues el autor angloamericano habla con su cuerpo, cuya existencia percibe como independiente de la suya propia, provocándole, por consiguiente, un rechazo hacia sí mismo; mientras que el poeta catalán se interpela reflexivamente por medio de un personaje poético llamado Jaime Gil de Biedma, al que también le cuesta aceptar.

En efecto, los dos autores se ven a sí mismos desde fuera, pues el cuerpo es a W.H. Auden, lo que el personaje poético «Jaime Gil de Biedma» es al poeta barcelonés. Lo que ocurre es que el discípulo de T.S. Eliot recurre al dialogismo en su obra a través del cuerpo, que es tan ajeno a Auden como lo es el personaje «Jaime Gil de Biedma» a Jaime Gil de Biedma. Por tanto, a pesar de que cada autor trata de un modo distinto esa ironía distanciadora, los dos poetas concluyen con el mismo proceso de autoanálisis por el que logran de la forma más auténtica y radical posible instaurarse en la identidad de su propio ser. Cada uno a su manera, pero en paz, al fin, con ellos mismos.

## Notas

[\*] Universidad de Granada

Contacto con la autora: [mariagraciarf@correo.ugr.es](mailto:mariagraciarf@correo.ugr.es)

[1] GIL DE BIEDMA, Jaime (2010): *Las personas del verbo*. Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, p. 16.

[2] Cfr. Antonio Carreño (1982): Introducción de Antonio Carreño, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea: la persona, la máscara*. Unamuno, A. Machado, Fernando Pessoa, V. Aleixandre, J.L. Borges, Octavio Paz, Max Aub, Félix Grande, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, p. 22; Jennifer Duprey (2001): «La biografía imaginada en *Las personas del verbo* de Jaime Gil de Biedma», *Espéculo. Revista de estudios literarios* [Recurso electrónico], Lehman College at CUNY, New York, nº 10; Tatiana Bubnova Gulaya de Valdés (1998): «En defensa del autoritarismo de la poesía», *Acta Poética*, vol. 18-19, México, D.C, México, p. 388; Margaret H. Persin (1987): «Self as other in Jaime Gil de Biedma's poemas póstumos», *ALEC, Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 12, Rutgers University, New Jersey, p. 278.

[3] BAJTÍN, Mijaíl (2003): *Estética de la creación verbal* (traducción de Tatiana Bubnova), Siglo Veintiuno Editores, México, pp. 372-373.

[4] AUDEN, (1990): *The Dyer's Hand and Other Essays*, Vintage Books/Random House, New York, p. 175.

[5] \_\_\_\_\_, (1956): «Hic et Ille», *W.H. Auden: Prose*, ed. Edward Mendelson, vol. III, Princeton University Press, Princeton, p. 104.

[6] SEMONOVITCH, Kascha (2009): «Love is Strange: Auden, Arendt, and Anatheism». *Literary Imagination*, Oxford University Press, New York, p. 4.

[7] KIRSCH, Arthur C (2005): *Auden and Christianity*, Yale University, Yale, p. 29.

[8] STAN, Smith (2004): *The Cambridge Companion to W.H. Auden*, Cambridge University Press, Cambridge, p. 223.

[9] *Ib.*, p. 223.

[10] Cfr. Arthur C. Kirsch (2005): *ob. cit.*, p. 31.

[11] Cfr. José Teruel Benavente (2009): «Dialogismo e identidad en la poesía de Jaime Gil de Biedma», en Carlos Alba Peinado y Luis M. González, (eds.): *Motivos & Estrategias. Estudios en honor del Dr. Ángel Berenguer*, nº 23, Instituto Politécnico de Leiria, Universidad de Granada, p. 673.

[12] Cfr. Dionisio Cañas (2010): ob. cit., p. 25.

[13] PÉREZ ESCOHOTADO, Javier (2002): *Jaime Gil de Biedma: conversaciones*, El Aleph Editores, Barcelona, p. 249.

[14] ROVIRA PLANAS, Pere (1996): *Los poemas necesarios: estudios y notas sobre la poesía del medio siglo*, Universitat de les Illes Balears, Illes Balears, p. 127.

[15] El propio autor explicó muy bien la génesis de este poema en una entrevista con Federico Campbell en la que declaró: «Yo tenía miedo a encontrarme suicidado antes de poder reaccionar. Entonces, lo que ideé fue crearme la idea de que yo ya me había suicidado» (Campbell, 1971:221).

[16] BELTRÁN ALMERÍA, Luis (1994): «Voces y personas en la poesía de Jaime Gil de Biedma», *Notas y Estudios Filológicos*, nº 9, Pamplona, p. 56.

[17] LEUCI, Verónica (2012): «*El pie de la letra*. Crítica y trayectoria genealógica en la obra ensayística de Jaime Gil de Biedma», *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, nº 24, Mar de la Plata (Argentina), p. 172.

[18] Cfr. María Victoria Utrera Torremocha (1995): ob. cit., p. 57.

[19] DALMAU, Miguel (2004): *Jaime Gil de Biedma: Retrato de un poeta*. Circe, Barcelona, p. 188.

[20] CANALES, Jacque (1990): «Entrevista a Jaime Gil de Biedma», *El Urogallo*, p. 45.

[21] Cfr. Styliani Voutsas (2012): ob. cit., p. 246.

[22] ROVIRA PLANAS, Pere (1986): *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Edicions del Mall, Barcelona, p. 318.

[23] GARCÍA MARTÍN, José Luis (1986): *La segunda generación poética de posguerra*. Departamento de Publicaciones de la Excma. Diputación, Badajoz, p. 216.

[24] *Ib.*, pp. 54-57.

[25] *Ib.*, p. 60.

[26] AULLÓN DE HARO, Pedro (1983): «La estructura tópica de la obra poética de Jaime Gil de Biedma», *DICENDA: Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 2, Madrid, p. 38.

[27] Cfr. Pere Rovira Planas (1986): *ob. cit.*, p. 318.