



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

LAS FORMAS DEL DIARIO

LA ESCRITURA DIARÍSTICA DE JAIME GIL DE BIEDMA

TESIS

que para optar al grado de

DOCTOR EN LITERATURA HISPÁNICA

presenta

ISRAEL MIRELES CRISTINO

ASESOR: DR. JAMES VALENDER

CIUDAD DE MÉXICO, 2021

AGRADECIMIENTOS

Escribir suele ser una tarea solitaria. Sin embargo, parto del pleno convencimiento de que la crítica literaria sólo puede nacer del acompañamiento y del diálogo. Sirvan estas palabras como agradecimiento a quienes a lo largo de estos años han sido parte del trayecto en esta investigación.

A mis padres, Enriqueta Cristino y Armando Mireles, quienes en todo momento me han respaldado y han apoyado cada una de las decisiones que me han llevado hasta este punto.

A mi hermana, María Eugenia Mireles, quien ha sido siempre uno de los pilares más importantes en mi vocación.

Al Dr. James Valender, por su invaluable acompañamiento y su enorme generosidad a lo largo de toda la investigación. Sin sus valiosas lecturas y sus comentarios esta tesis no habría sido posible.

A los lectores de esta tesis, cuyos comentarios han sido parte esencial para la culminación de este trabajo: Dra. Luz Elena Gutiérrez de Velasco, Dr. José Teruel y Dr. Álvaro Álvarez.

A todos los profesores del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios del Colegio de México. Muy especialmente a la Dra. Karla Xiomara Luna, a la Dra. Martha Lilia Tenorio, al Dr. Sergio Ugalde, a la Dra. Rose Corral y al Dr. Anthony Stanton. Un reconocimiento especial a la memoria de la Dra. Martha Elena Vernier y de la Dra. María Águeda Méndez.

Al Dr. Rafael Olea y al Dr. Alfonso Medina por todo su apoyo desde la dirección del CELL.

Un reconocimiento especial para la Dra. Mariapia Lamberti, sin cuya formación y apoyo no habría llegado hasta este punto.

A quienes hicieron que los años en el Colegio fueran una experiencia memorable: Citlalli, Ulises, Omar, Emiliano y Ana.

A Carmen, cuya compañía y conversación han dado luz a muchas de las ideas que habitan mi escritura.

A los amigos que desde hace ya varios años me acompañan en el camino: Lalo, Dani, Juan y Carlos. A Montse y Dani.

A todas las personas que han contribuido a la conclusión de esta investigación, mi más sincero agradecimiento.

RESUMEN

Tras la publicación en 2015 de la totalidad del corpus diarístico de Jaime Gil de Biedma (1929-1990), la presente investigación propone un estudio integral de esta obra conformada por cuatro textos: el *Retrato del artista en 1956*, el *Diario de Moralidades* (1959-1965), el *Diario de 1978* y el *Diario de 1985*. El análisis de estas obras parte de la revisión de algunos postulados teóricos e históricos sobre los géneros autobiográficos, en general, y sobre el diario, en particular. De igual forma, se inserta en la tradición específica de la escritura diarística en España a lo largo de los dos últimos siglos. Por otra parte, el estudio del corpus diarístico de Gil de Biedma postula la consideración de su obra como un proyecto autobiográfico que se construye como una red intratextual e intergenérica que dialoga con la poesía, el ensayo, la correspondencia y otros paratextos como entrevistas y notas bibliográficas. En el análisis específico de los textos me detengo en dos aspectos centrales: por una parte, ciertos elementos textuales y estructurales que constituyen lo que denomino poéticas del diario y, por la otra, el proceso autofigurativo que da forma al personaje espectral que habita la obra de Gil de Biedma. El objetivo de esta investigación es, pues, demostrar la importancia que el mismo autor atribuyera a la exploración en sus diarios como parte fundamental de su proyecto escritural.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
I. EL DIARIO COMO GÉNERO LITERARIO	18
1. Deslindes terminológicos	18
2. El estatuto de los géneros autobiográficos	21
3. Los géneros autobiográficos	28
4. El estatuto genérico del diario	32
5. Poéticas del diario	40
II. EL DIARIO EN ESPAÑA	51
III. EL PROYECTO (AUTO)BIOGRÁFICO DE JAIME GIL DE BIEDMA	63
1. Historial de un personaje	63
2. Las máscaras de la ironía	71
IV. LA OBRA DIARÍSTICA DE JAIME GIL DE BIEDMA	81
1. <i>Retrato del artista en 1956</i>	81
Perfiles de un diario	82
<i>Del Diario al Retrato</i>	82
Variaciones: sobre la estructura del <i>Retrato del artista en 1956</i>	89
Poéticas: el diarista ante el espejo	95
Umbrales: “Píos deseos al empezar el año”	103
Primer itinerario del artista: rumbo a las islas de Circe	108
Segundo itinerario del artista: la vuelta a Ítaca	115
Escritura y rememoración	120
Umbrales: “Fin de un año, fin de un tiempo”	128
Perfiles de un personaje	132
Narciso ante el espejo: la experiencia amorosa del personaje	132
Metamorfosis escriturales: el hombre de negocios y su “Informe sobre la Administración General en Filipinas”	145
“Compañeros de viaje”: retrato de una generación	155
“El juego de hacer versos”: los trabajos del poeta	170
Diario y enfermedad	182
Mascarada: hacia la invención del personaje	188
2. <i>Diario de Moralidades (1959-1965)</i>	193
Tránsitos (1957-1958)	194
Poéticas: el atelier del diarista	201

El atelier del poeta	213
Fin de un ciclo compositivo	214
Diario de <i>Moralidades</i>	219
Coda: hacia una prehistoria de <i>El pie de la letra</i>	234
Telón: el personaje vuelve a escena	236
“Compañeros de viaje”: de la Escuela de Barcelona a la <i>gauche divine</i>	237
Diario de un desencanto: las ruinas del compromiso	263
Calibán en escena: el amante y sus contradicciones	271
Las trampas del diario: el poeta y sus demonios	289
Telón: hacia el desvanecimiento del personaje	295
3. <i>Diario de 1978</i>	300
Un diario póstumo	301
Tiempo perdido, tiempo recobrado: las máscaras de la nostalgia	305
Amar y ser amado: la experiencia amorosa del personaje	317
Las ruinas del personaje	323
4. <i>Diario de 1985</i>	332
Del artista seriamente enfermo	333
El personaje revelado	337
CONCLUSIONES	344
BIBLIOGRAFÍA	353

An honest self-portrait is extremely rare because a man who has reached the degree of self-consciousness presupposed by the desire to paint his own portrait has almost always also developed an ego-consciousness which paints himself painting himself, and introduces artificial highlights and dramatic shadows.

W. H. Auden

INTRODUCCIÓN

A treinta años de la muerte de Jaime Gil de Biedma y rumbo al centenario de su nacimiento (número redondo por excelencia, fecha siempre simbólica respecto al balance de la actualidad de la obra de un autor), su presencia goza de una plena vitalidad, tal como se ve reflejado en las constantes reediciones y recopilaciones de su obra magna o en el sostenido interés de los estudiosos al respecto. A lo anterior se suma la puesta en circulación de algunos materiales inéditos o dispersos, tales como su correspondencia, publicada en 2010 con el título de *El argumento de la obra*, o sus entrevistas, reunidas tanto por Javier Pérez Escohotado en 2002, como por Nicanor Vélez en la edición de las *Obras* del poeta barcelonés, publicadas en 2010. Una de las últimas piezas en el compacto, pero complejo, universo de Gil de Biedma se materializó en 2015, con la publicación íntegra de su corpus diarístico. De esta forma, la crítica (y los lectores) contamos con la imagen póstuma que el propio poeta labró de sí mismo a lo largo de su breve pero intensa producción literaria; un entramado textual que se despliega en diversos géneros y que constituye, sin lugar a dudas, uno de los testimonios más emblemáticos de la reciente historia literaria de España.

A estas alturas (con la perspectiva que da el paso del tiempo), el balance crítico demuestra que el interés temprano por la obra poética del escritor barcelonés ha eclipsado el estudio a profundidad del resto de su producción literaria, la cual constituye, en su conjunto, un proyecto que aún espera ser desentrañado en sus diversas aristas. Esta investigación se propone, por lo tanto, realizar uno de los primeros acercamientos integrales a la producción diarística de Gil de Biedma, ya no con el propósito de ahondar en la comprensión cabal de su poesía, sino para señalar las especificidades que conforman ese otro género, aunque también se espera demostrar cómo el personaje espectral que habita sus versos tiene su

correlato más o menos directo en el proceso autofigurativo que se desarrolla en los diarios. Así pues, con esta amplitud de miras, será posible dar un paso adelante en la postulación de la obra del autor como un auténtico proyecto autobiográfico cimentado en constantes envíos y relaciones intratextuales.

Si insisto en las especificidades del género, la presente investigación no puede sino partir de una sólida base teórica que contribuya al entendimiento, por una parte, de su naturaleza textual y estructural y, por la otra, de los diversos aspectos que intervienen en el llamado proceso autofigurativo. En este último punto se juega una de las apuestas fundamentales de la escritura diarística y de su estatuto como género híbrido que, al igual que la autobiografía (aparente paradigma de las llamadas escrituras del yo), cuestiona los límites entre los discursos ficcionales y referenciales. De aquí la preocupación por ahondar, en los primeros apartados, en las condiciones que propiciaron el surgimiento del espacio íntimo como fundamento esencial de la escritura diarística y su posterior afirmación como género al interior del sistema literario.

Ahora bien, en este tránsito quisiera hacer una aclaración importante acerca de los postulados teóricos en los que me detengo, sobre todo en el primer apartado. Uno de los principales obstáculos a los que se ha enfrentado la aún incipiente teoría sobre el diario radica en la dificultad de asir una escritura que, en primera instancia, se repliega y se oculta en el espacio de la interioridad. El posterior trabajo de lectura y, sobre todo, de publicación que emprende el diarista (o sus apoderados) parece así contravenir y romper el pacto de ocultamiento que, en apariencia, fundamenta al género, tal como ha sostenido Philippe Lejeune.¹ Cabe entonces preguntarse en qué momento el diario deja de ser (pre)texto para

¹ En diversos ensayos Lejeune concibe la forma primordial del diario como texto manuscrito impublicable: "It belongs essentially to the realm of the manuscript [...] In some ways, it is unpublishable. [...] To turn them [the

convertirse en obra, es decir, cuáles son los caminos que conducen desde la escritura al género. Si bien arrojé algunas hipótesis que contribuyen a la comprensión de este intrincado proceso, no es mi intención privilegiar esta lectura. Por ende, a diferencia de estudios como el del ya mencionado Lejeune o el de Manuel Alberca² en el ámbito hispánico, a lo largo de estas páginas tomo en cuenta el diario como género literario³ y no como escritura circunstancial. Como es natural, el posicionamiento entre una y otra perspectiva marca diferencias significativas, sobre todo respecto a lo que en esta investigación denominé conciencia diarística; es decir, el autor que encara plenamente la escritura diarística tiende mucho más a explorar sus potencialidades y a experimentar con esa estructura fija que, en apariencia, constriñe al diario.

En estrecha relación con lo anterior, quisiera puntualizar otro aspecto referente a los postulados teóricos del género. Para amalgamar una serie de elementos caracterizadores que ofrezcan una base común para su estudio, he optado aquí por la denominación de poéticas del diario, en consonancia con estudios recientes, especialmente en el ámbito hispánico, tales como los textos de Anna Caballé, *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*, y de Álvaro Luque Amo, *El diario literario: poética e historia*. Sin embargo, la adopción de dicho concepto —con sus evidentes resonancias aristotélicas— también da cuenta de la labilidad que aún permea en la teorización del diario, cuyo aparato conceptual se ha nutrido de las aportaciones provenientes de otros campos genéricos. Así pues, al referirme aquí a poética en ningún momento apelo a un carácter normativo, sino a la capacidad

texts] into books, they are polished, cut, and reorganized. At that point, the diary is but a shadow of its former self”, “The Diary on Trial”, *On Diary*, trad. Katherine Durnin, University of Hawai’i Press, Honolulu, 2009, p. 154. Para todos los ensayos de Lejeune sobre el diario utilizados a lo largo de esta investigación remito siempre a esta edición.

² Véase Manuel Alberca, *La escritura invisible. Testimonios sobre el diario íntimo*, Sendoa, Oíartzun, 2000.

³ En sintonía con el enfoque aquí propuesto, recientemente Álvaro Luque Amo publicó su estudio titulado *El diario literario: poética e historia*, Peter Lang, Berlín, 2020.

regenerativa que el propio diario demuestra para dar forma a cada una de sus manifestaciones particulares; aspecto en el que ahondaré a lo largo de toda esta investigación.

Ahora bien, el estudio de las manifestaciones particulares del diario no puede limitarse a los aspectos de poética a los que he hecho referencia, por lo cual he considerado necesario ubicarlo en las coordenadas específicas de una tradición: la del diarismo español, trabajo que corresponde al segundo apartado. Más que trazar un panorama exhaustivo de obras y nombres (trabajo que, en cierta medida, ya ha sido hecho⁴), este capítulo tiene como cometido delinear los rasgos más importantes de una tradición que, hasta hace algunas décadas, aún se consideraba prácticamente ajena al ámbito peninsular. En este panorama histórico me interesa resaltar, sobre todo, la importancia que adquirió la escritura autobiográfica, en general, y el diario, en particular, hacia mediados del siglo XX, conforme el régimen de Franco daba señales de su evidente decadencia. No debe sorprender a nadie descubrir que ya en plena transición se asistiera a una auténtica eclosión de textos fraguados durante los años del régimen que se habían mantenido soterrados por cuestiones de (auto)censura.

Y aquí quisiera decir algo sobre el aspecto generacional, específicamente sobre aquellos que habían crecido en la España franquista y para quienes la guerra civil se convirtió en un lejano recuerdo de infancia: la llamada generación de medio siglo. Como insistiré a lo largo de toda esta investigación, los escritores del medio siglo muy pronto adquirieron plena conciencia de la importancia de posicionarse en el panorama cultural español, apelando a una tradición en la cual resonaban los fastos de las dos generaciones más importantes del pasado reciente: la del 98 y la del 27. Además de una serie de acontecimientos de política literaria, tal como los llamara el propio Gil de Biedma, esta conciencia generacional se vio reflejada

⁴ Además de los ya citados textos de Caballé y Luque Amo, véase la investigación de Danielle Corrado, *Le journal intime en Espagne*, Publications de l'Université de Provence, Aix en Provence, 2000.

en la impronta memorialística que permeó en gran parte de sus textos, constituyendo así un entramado textual que, en palabras de Laureano Bonet, es posible leer como prosopografía, como fresco de la cultura española de la posguerra. Ahora bien, como ha demostrado con creces el método generacional (tal como lo concibiera Ortega y Gasset, entre otros), la unidad grupal se convierte en instrumento asociativo sobre todo para la crítica. El ejemplo de la generación de medio siglo no es la excepción, por lo cual quisiera, desde ahora, hacer un par de aclaraciones respecto a cierta vacilación terminológica.

Para el caso específico de Gil de Biedma son dos las denominaciones que definen su experiencia grupal. Por una parte, la denominada Escuela de Barcelona hace alusión a un grupo reducido de poetas (con Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y José Agustín Goytisolo a la cabeza, además de otros autores como Gabriel Ferraté, Alfonso Costafreda o Jaume Ferrán) que desde mediados de la década de los 50 comenzaron a reformar los postulados de la poesía social. Con la afirmación de este grupo en el panorama cultural español en el cambio de década (sobre todo con la publicación en 1960 de la antología de Castellet *Veinte años de poesía española*), la visión generacional se amplió para dar cabida a lo que más tarde se conocería como Generación de medio siglo o del 50. Esta relación da cuenta de la importancia del núcleo poético de Barcelona, pues, como lo expusiera Francisco Brines en 1985, “en los poetas de Barcelona aparece de alguna manera la generación unida al grupo”,⁵ evidenciando así la importancia de aquellos para la promoción de la nueva poesía. Con el paso del tiempo, esta oscilación ha sacado a flote la profunda distancia que, en muchas ocasiones, separa la obra de estos autores, quienes llevaron sus exploraciones a resultados

⁵ *Apud* Juan José Lanz, *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del medio siglo*, Renacimiento, Sevilla, 2009, p. 10. Quien más ha hecho por ahondar en estos distintos matices terminológicos es Laureano Bonet, quien en *El jardín quebrado. La Escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*, Península, Barcelona, 1994, hace un repaso pormenorizado de los avatares críticos que han definido el estudio de este grupo de escritores.

prácticamente antitéticos.⁶ Así pues, mi insistencia en la importancia de la experiencia generacional no radica en la postulación de una poética compartida, sino en la conciencia autobiográfica que permea significativamente sus textos; uno de cuyos ejemplos más emblemáticos se encuentra en la obra de Jaime Gil de Biedma.

El tercer capítulo de la investigación funge como introducción al estudio específico de la obra diarística de Gil de Biedma, que emprenderé precisamente a partir de lo que denomino su proyecto (auto)biográfico. Como sostengo en dicho apartado, este concepto no se limita a la reconstrucción de una trayectoria vital, sino que postula un complejo entramado de relaciones textuales que se sustenta en los diversos géneros que practicara el autor: la poesía, el ensayo y, por supuesto, el diario. Consciente de la amplitud de miras de este proyecto, en esta sede me limito a señalar sus aspectos más generales, sobre todo a partir de una serie de paratextos en los que el autor fue dando cuenta del proceso de invención, asimilación y desvanecimiento de su personaje. Para sustentar la pertinencia del estudio (auto)biográfico, en la segunda parte de este capítulo me detengo en dos conceptos en los que ha insistido la

⁶ Como prueba de las contradicciones inherentes al interior de la llamada Generación de medio siglo, valga lo dicho por Gil de Biedma en una entrevista de 1983 en la que sintetizaba así la historia de aquella empresa de autopromoción generacional: “Lo del 50 fue en interés de los poetas, para autolanzarse. Yo, por ejemplo, no me acabo de reconocer en esa promoción; me reconozco sólo entre tres: Barral, Ferrater y Ángel González, que son amigos míos, que son con los que más he hablado de poesía en mi vida. [...] Ahora, la segunda etapa es una operación de lanzamiento, de autopromoción literaria coincidiendo con la antología de Castellet, *Veinte años de poesía española*, y con la colección Literaturas, o Colliure, como también se la conoce, que montamos en Barcelona. Y ya en esa segunda etapa no son sólo tres los poetas, [...] sino que entra una serie de nombres, todos ellos poetas, que tenían más o menos la misma edad, amigos unos de otros, y que, en definitiva, nos conocíamos y nos tratábamos todos. Y en un momento dado decidimos autolanzarnos como grupo, en una operación absolutamente publicitaria, no literaria. [...] En esa época, por ejemplo, ninguno habíamos oído hablar de Francisco Brines, a quien se le tiene ahora como miembro de ese grupo. La operación de la Colección Literaturas era de autopromoción, dirigida contra el grupo de los poetas de *Ínsula*, de Madrid, y tácitamente contra Claudio Rodríguez, a quien luego se incluyó en el grupo”, “Con Jaime Gil de Biedma, colgados de la poesía”, Entrevista de Jesús Fernández Palacios, *Jaime Gil de Biedma. Conversaciones*, ed. de Javier Pérez Escotado, El Aleph, Barcelona, 2015, pp. 178-179. En este sucinto relato queda de manifiesto la heterogeneidad de un grupo en el que, además de los poetas ya mencionados, suelen ser adscritos autores tan distintos entre sí como José Ángel Valente, José Manuel Caballero Bonald, Ángel Crespo o Jesús López Pacheco.

crítica: la ironía, por una parte, y la máscara, por la otra. Fuerzas que, como veremos, contraponen en todo momento la obra de Gil de Biedma.

Como pórtico al estudio de la obra diarística del poeta barcelonés, la consideración de su proyecto (auto)biográfico me permite transitar de la lectura a la crítica, como el mismo Gil de Biedma lo concibiera en su temprano ensayo sobre la poesía de Jorge Guillén. De esta forma, el cuarto capítulo –y la parte medular de la investigación– está dedicado al estudio puntual del corpus diarístico del autor. Como elemento estructurador, quisiera dejar aquí anotadas algunas consideraciones sobre los aspectos metodológicos que articulan el análisis. He procedido a dividir en dos grandes rubros el estudio pormenorizado de cada uno de los diarios de Gil de Biedma. En primer lugar, he amalgamado los aspectos prevalentemente textuales y estructurales, los que dan forma a lo que he denominado la particular poética del diario. En segundo lugar, me detengo en los procesos autofigurativos de la constitución del personaje, no para elaborar un relato biográfico sino para remarcar las estrategias y los mecanismos que constituyen el proceso de invención del personaje al interior del espacio textual. No está de más decir que no concibo estos dos grandes rubros como entidades diferenciadas, pues el proyecto (auto)biográfico de Gil de Biedma da forma a una identidad que se constituye como relato, como ese particular gesto de crear y ser creado. El personaje es, pues, en todo momento el que *se inventa* en el espacio textual.

Para comprender la ordenación cronológica y estructural de dicho corpus, no está de más apuntar desde ahora sus avatares compositivos y editoriales. El primer diario de Gil de Biedma se remonta a 1956, año que habría de ser simbólico para la consolidación de su proyecto escritural, como él mismo habría de insistir en posteriores declaraciones. Entre otros acontecimientos, a 1956 se remonta el primer viaje del autor a Filipinas y su etapa como convaleciente de la tuberculosis; temas en torno a los cuales orbita la estructura de este diario

de fin de la juventud. Nos hallamos, en este caso, con el texto diarístico más meditado por el autor, tal como lo demuestra el constante trabajo de relectura y reescritura al que fue sometido con el paso de los años. Una primera versión –(auto)censurada– de estos cuadernos salió a la luz en 1974 con el título de *Diario del artista seriamente enfermo*, a la cual se sumaría la edición póstuma y completa en 1991 con el título de *Retrato del artista en 1956*. Tomando en cuenta lo que a lo largo de estas páginas llamo conciencia diarística, este primer texto permite cuestionar y problematizar diversos rasgos que la crítica ha identificado con el género: desde la aparente exigencia de la datación cronológica hasta el gesto de sinceridad que habría de caracterizar al impulso autobiográfico. Por este afán de perfeccionamiento (además de por su temprana publicación ya en vida del artista) el *Retrato* ha sido hasta ahora el diario que más atención ha recibido por parte de la crítica.

Desde la muerte de Gil de Biedma en 1990 la existencia de sus otros diarios había alimentado las fantasías de la crítica y de los lectores. En su biografía sobre el poeta, publicada en 2004, Miguel Dalmau había adelantado algunos fragmentos de esos cuadernos inéditos. Pero no fue sino hasta 2015 cuando salieron a la luz dichos materiales, editados por Andreu Jaume (plenipotenciario del legado de Gil de Biedma) y publicados por la editorial Lumen. Siguiendo con el orden cronológico, al *Retrato del artista* le siguen una serie de cuadernos que comprenden el periodo 1959-1965, años de afirmación del autor en el panorama literario contemporáneo. Por estar centrados en gran parte en la preparación del segundo poemario de Gil de Biedma, estos materiales han sido reunidos por el editor bajo el título de *Diario de Moralidades*. Como veremos en el apartado dedicado a estos cuadernos, su ordenación permite establecer una inmediata contraposición con lo visto en el *Retrato del artista*, pues en este segundo diario es evidente la intención del autor por dar forma, en

cambio, al *atelier del artista*, lo cual aproxima su estructura a las convenciones más tradicionales del género.

Como síntoma del agotamiento escritural que había marcado la carrera de Gil de Biedma desde finales de la década de los 60, en especial tras la publicación en 1968 de *Poemas póstumos*, nos encontramos con el *Diario de 1978*. Aquí, una vez más, la conciencia diarística se coloca en primer plano, pues la escritura se hace eco de los recursos ya experimentados por el autor en su primer diario. Sin embargo, a diferencia del largo proceso de meditación del *Retrato*, este tercer diario parece naufragar ante el desencanto del poeta, quien tajantemente da por concluida su escritura. Ahora bien, los paralelismos con el primer diario no deben orillarnos a concluir que se trata de una versión menor o, peor aún, malograda. Por el contrario, en el *Diario de 1978* se cifra la fase póstuma del proyecto (auto)biográfico de Gil de Biedma, por lo que en el apartado correspondiente ahondo en la trascendencia de estos materiales para el estudio integral de la obra del autor.

A manera de coda, casi post scriptum, el corpus diarístico del autor concluye con el breve *Diario de 1985*. Cifrado por el signo de la enfermedad tan cercano siempre a su experiencia vital, las pocas páginas que comprenden el último diario de Gil de Biedma corresponden a las dos semanas de tratamiento a las que se sometió en una clínica de París una vez que le fue diagnosticado el SIDA. Entre la emergencia de la escritura ante la enfermedad y la reflexión interna del autor, este último diario puede considerarse como el más convencional, al menos desde el punto de vista estructural, pues en éste el autor se aboca al registro pormenorizado de su rutina hospitalaria. A pesar de encontrarse, en apariencia, fuera de las coordenadas del proyecto (auto)biográfico del autor (quien, para ese entonces, ha dado ya por concluida su obra), este último cuaderno pone punto final a la experiencia del personaje

espectral que había habitado sus poemas y, como gesto a la posteridad, muestra las profundas grietas que habían resquebrajado la identidad del poeta.

De esta forma, como veremos al final de esta investigación, el estudio de la obra diarística de Gil de Biedma resulta sugerente al menos en dos sentidos. Por una parte, a propósito de los aspectos genéricos, la heterogeneidad del corpus diarístico permite problematizar y poner a prueba una serie de fundamentos teóricos que van más allá de ciertos elementos convencionales, como la estructuración temporal del relato, la configuración del espacio, los procesos de la memoria, la autofiguración y la identidad narrativa y, quizás lo más importante, los límites difusos que cuestionan la referencialidad del discurso autobiográfico. El despliegue de este entramado textual permite, por otra parte, concebir las particularidades de la escritura diarística de Gil de Biedma, ya no como accesoria o complementaria a su poesía, sino como parte esencial de un proyecto que se fundamenta en la relación intergenérica. De aquí que uno de los principales cometidos de este trabajo sea también abrir futuras líneas de investigación que ahonden en la especificidad de la obra diarística del autor. Y es que, si la poesía de Gil de Biedma es ya hoy una de las cimas de la literatura española de la posguerra, sus diarios han instaurado también su propia tradición.

Sirvan estas palabras preliminares como umbral al relato de quien, en su afán de ser poeta, se convirtió en poema. Y diría aún más: de quien en su afán de hacerse otro en la escritura se halló convertido en Jaime Gil de Biedma.

EL DIARIO COMO GÉNERO LITERARIO

DESLINDES TERMINOLÓGICOS

Previo a cualquier postulación de las formas “canónicas” de la literatura autobiográfica, considero necesario introducir algunos matices respecto a la terminología que han fraguado los estudios más importantes al respecto. Dado el interés relativamente reciente a propósito de estos géneros autobiográficos, hasta ahora no se ha insistido lo suficiente en aspectos puntuales que, a mi parecer, determinan la manera de aproximarse a dicho estudio.

A partir de una importante tradición autobiográfica fundamentada en textos ya canónicos, las dos principales escuelas que han desarrollado la crítica y teoría de estos géneros son, por una parte, la anglosajona y, por la otra, la francesa; esta última es la que ha tenido mayor influencia y ha permeado, sobre todo, en los estudios realizados en el ámbito hispánico. La escuela anglosajona ha designado a este tipo de textos como *life writing*, mientras que la francesa acuñó la fórmula mucho más recurrente de *écritures de soi*. En el ámbito hispánico se ha optado por la denominación de *escrituras del yo*, adaptación que no alcanza a dar cuenta de los procesos que intervienen en las escrituras autobiográficas, ya que el uso de la primera persona atañe a todos los géneros literarios. La complejidad que entraña el concepto del yo (frente a la menos recurrente utilización del sí¹) plantea entonces una categoría genérica que puede dar lugar a equívocos. Si el concepto del yo resulta ya problemático, mucho más lo

¹ Como ejemplo de “contaminación” conceptual, cabe señalar que en la traducción del texto de Paula Sibila, *La intimidad como espectáculo*, trad. de Paula Sibilia y Rodrigo Fernández Labriola, Fondo de Cultura Económica, México, 2008, aparece la denominación de escrituras de sí, cuya utilización no ha sido asimilada en el ámbito hispánico.

sería adoptar el enfoque de la escritura de la vida, siguiendo el ejemplo de la crítica anglosajona.² Sin embargo, esta última ha insistido en un aspecto que resulta fundamental, en especial a partir del desarrollo del psicoanálisis y su impronta en los procesos de la escritura autobiográfica: me refiero a la idea de *self* como (re)conocimiento y desdoblamiento de la propia subjetividad.

Así pues, la falta de un concepto que remita a la carga semántica de *soi* o de *self* da cuenta del trabajo que aún queda por hacer en los estudios que atañen al ámbito hispánico. Cabe aclarar que en años recientes se ha insistido cada vez más sobre las particularidades de estos géneros en esta tradición. Siguiendo a Nora Catelli (una de las principales estudiosas al respecto), una denominación pertinente, pues apunta a uno de los procedimientos fundamentales de la literatura autobiográfica, sería la de géneros de la memoria.³ De esta forma, más que insistir en la preeminencia del yo (lo cual tampoco puede considerarse un error), este enfoque hace hincapié en los complejos procesos que enfrentan a ese yo con la rememoración del pasado desde el presente de la escritura.

Cabe aclarar que tanto la cuestión del yo como la de la memoria plantean problemas de hondo calado para el estudio de estos géneros, ya que ambos conceptos adquieren una significación particular al colocarse en zonas de frontera entre la referencialidad y la ficcionalidad. Por una parte, tras las experiencias de ruptura del siglo XX, ha quedado claro que es imposible apuntar a la constitución de un yo unitario, por lo que la búsqueda de la identidad se presenta siempre como un constante devenir: “el yo que escribe nunca es el yo

² Estas consideraciones han conducido, en última instancia, a la tan cuestionada división reduccionista que impera en la industria editorial estadounidense entre las categorías de *fiction* y *nonfiction*.

³ Véase Nora Catelli, *En la era de la intimidad*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2007, pp. 11-12. En una línea similar, en su estudio *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Crítica, Barcelona, 2006, José María Pozuelo Yvancos los denomina géneros memorialísticos.

que existe. Es otro yo, desdoblado, en el acto de la memoria (el yo que recuerda) y que se constituye narrativamente en el curso de su escritura acerca del yo que fue”.⁴ Así, en una relación por demás compleja, desde el instante mismo de la enunciación la escritura (transformada además por la incidencia del paso del tiempo) trata de colmar los vacíos hilvanados por el ejercicio de la memoria.

Como punto de sutura entre las cuestiones del yo y de la memoria, es importante señalar que estos géneros dan forma a un inherente proceso de autfiguración (*self-figuration*), como lo denominara Sylvia Molloy.⁵ Dicho proceso debe entenderse como “aquella forma de autorrepresentación que aparece en los escritos autobiográficos de un autor, complementando, afianzando o recomponiendo la imagen propia que este individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse”.⁶ De ahí la imposibilidad de una identidad absoluta entre el yo que escribe y el personaje que proyecta al recordar su pasado, sea éste en mayor o menor medida cercano. Como veremos en el análisis específico, este proceso de autoconstrucción obedece en gran parte a los mecanismos propios del relato. Este es uno de los elementos que confiere a los géneros de la memoria un estatuto particular, situándolos en una zona de confluencia entre la referencialidad y la ficcionalidad, pues, como señalara Leonor Arfuch, “parecería que [estos] géneros [...] jugaran un juego doble, a la vez historia y ficción –entendida esta última menos como ‘invención’ que como *obra literaria*–, integrándose así, con este estatus, al conjunto de una obra de autor –en el caso de escritores– y operando al mismo tiempo como testimonio,

⁴ J. M. Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 10.

⁵ Sylvia Molloy, *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

⁶ José Amícola, *Autobiografía como autfiguración: estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2007, p. 14.

archivo, documento, tanto para una historia individual como de época”.⁷ Esta oscilación ahonda sus raíces en la discusión sobre el surgimiento mismo y la consolidación del espacio autobiográfico⁸ al interior del sistema literario.

EL ESTATUTO DE LOS GÉNEROS AUTOBIOGRÁFICOS

A la vacilación para denominar los procesos que inciden en la escritura autobiográfica, habría que agregar otra mucho más compleja que está relacionada con el estatuto literario de estos géneros. Como hemos visto, en la mayoría de las ocasiones se ha optado por la simple denominación de escrituras, pasando así por alto la discusión sobre su naturaleza genérica. Como un elemento característico de la modernidad, considero importante señalar los procesos que, desde una posición fronteriza, han llevado a la consolidación de estas escrituras en géneros propiamente literarios. Así pues, más que en su naturaleza normativa, habrá que tomar en cuenta el género en su dimensión histórica y pragmática, como ya hiciera Bajtín al tratar el problema de los géneros discursivos.⁹

Uno de los fundamentos de la crítica literaria se halla precisamente en la cuestión de la naturaleza genérica de los textos. Desde el acto fundacional de Aristóteles con su *Poética* y hasta años recientes, la discusión en torno a los géneros literarios ha ocupado una parte importante de la historia de la crítica literaria. Y es que, como expone Jean-Marie Schaeffer,

⁷ Leonor Arfuch, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2010, p. 91.

⁸ Retomo este concepto basándome en la teorización realizada por Leonor Arfuch, quien lo define como “un espacio que iba más allá de los géneros discursivos —o que los contenía sin taxonomías jerárquicas ni límites prefijados”, *El espacio biográfico...*, p. 23. Como se verá a lo largo de esta investigación, la idea de espacio desborda los límites estrictamente textuales y da cabida a una serie de consideraciones que contemplan las diversas aristas del sujeto que escribe de sí.

⁹ Véase Mijaíl Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 2012, pp. 245-291.

la trascendencia que la crítica ha querido atribuir al tema radica en que “la cuestión de saber qué es un género literario se supone idéntica a la cuestión de saber qué es la literatura”.¹⁰ De aquí que la reflexión en torno a los géneros haya sido normativa durante gran parte de la historia, como atestiguan las poéticas más importantes escritas desde la antigüedad clásica y hasta, al menos, el siglo XVIII. Esta crítica de orden normativo daría paso gradualmente a una auténtica teoría de los géneros, la cual encontraría sus principales desarrollos primero con el formalismo y, más tarde, con el estructuralismo. No pretendo abonar aquí a la comprensión sobre los géneros literarios; apunto sólo brevemente la importancia de la discusión para señalar cómo, a lo largo de la historia, el sistema literario atraviesa momentos de ruptura y emergencia. Uno de estos momentos, a mi parecer emblemático respecto a la transformación y apertura del sistema, es el de los géneros autobiográficos, ya que, como sostiene Nora Catelli, “la obsesión contemporánea por estos géneros es solidaria y contemporánea de la voluntad de definición teórica de la literatura”.¹¹

Desde una zona de indeterminación surgió toda una tipología de textos que poco a poco fueron cobrando importancia al interior del campo literario, al grado de ocupar en la actualidad un lugar relevante. Para que la vida del autor pasara a constituir el argumento de la obra, en el desarrollo de los géneros de la memoria intervinieron dos aspectos fundamentales: por una parte, la discusión sobre el estatuto de la ficción¹² y, por la otra, la importancia que adquirió la figura del autor moderno.

¹⁰ Jean Marie Schaeffer, *¿Qué es un género literario?*, trad. de Juan Bravo Castillo y Nicolás Campo Plaza, Akal, Madrid, 2006, p. 6.

¹¹ Nora Catelli, *op. cit.*, p. 67.

¹² En el fondo, esta cuestión se remonta a la discusión sobre la mimesis aristotélica.

Como coinciden los principales estudiosos del tema, la escritura autobiográfica adquiere su principal impulso a partir del siglo XVI,¹³ sin dejar de lado que habían existido ya obras fundamentales al respecto, siendo las *Confesiones* de San Agustín, sin lugar a dudas, uno de los textos emblemáticos. Sin embargo, sólo a partir del Renacimiento comenzará a abrirse un campo autobiográfico cada vez más relevante, el cual alcanzará su momento cumbre entre los siglos XVII y XVIII. Así pues, durante este periodo se conjuntan una serie de condiciones de posibilidad que permitirán el florecimiento de los géneros de la memoria, como apunta Roger Chartier: “El proceso de privatización que caracteriza las sociedades occidentales entre los siglos XVI y XVIII contiene expectativas y prácticas nuevas, produce espacios, objetos y escritos hasta entonces desconocidos, y configura una nueva conciencia del individuo respecto a sí mismo y respecto a los demás”.¹⁴ De esta manera (con la confesión como género fundacional), la autobiografía, las memorias y los diarios irán conformando el cuerpo central de la escritura autobiográfica.

Por otra parte, destaco la importancia del estatuto de la ficción, pues precisamente entre los siglos XVI y XVIII se asiste a una discusión sobre sus límites, de la cual se podría hallar un caso emblemático en el *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, publicado en 1719 y que, como es sabido, pasa por ser una autobiografía;¹⁵ o en el auge de las novelas epistolares que fundamentaban su efecto de verdad, como lo llama Jean Marie Goulemot, en la autenticidad

¹³ La crítica especializada coincide en señalar como uno de los gestos fundacionales en torno a la exploración de la intimidad la publicación, en 1580, de los *Essais* de Montaigne. Para un tratamiento sucinto del tema véase el ensayo de Jean Marie Goulemot, “Las prácticas literarias o la publicidad de lo privado”, en Philippe Ariès y Georges Duby (dir.), *Historia de la vida privada*, v. 3, *Del Renacimiento a la Ilustración*, trad. de María Concepción Moreno, Taurus, Barcelona, 2005, pp. 343-377.

¹⁴ Roger Chartier, “Formas de la privatización”, en Philippe Ariès y Georges Duby (dir.), *Historia de la vida privada*, v. 3, *Del Renacimiento a la Ilustración*, ed. cit., p. 161.

¹⁵ En retrospectiva, el artificio de la autobiografía estaba ya presente desde los albores de la novela moderna, como lo demuestra el caso del *Lazarillo de Tormes*. Véase J. M. Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 18.

de documentos pertenecientes al ámbito privado.¹⁶ Me detengo en este aspecto pues, como punto de partida, considero que permite superar una serie de lugares comunes que aún hoy en día siguen caracterizando el estudio de las escrituras autobiográficas.

En primer lugar, habría que reconsiderar el concepto de pacto para hacer referencia a las condiciones en las que un lector encara el texto. A inicios del siglo XIX, precisamente en su *Biographia Literaria*, Coleridge acuñó el concepto de “suspension of disbelief”, ahora casi un lugar común para enunciar las condiciones que permiten al lector adentrarse y aceptar la ficción. Sin embargo, el insistente cuestionamiento al estatuto de la ficción llevó, por otro lado, a un reduccionismo respecto a la escritura (auto)biográfica (referencial), la cual se ha pretendido definir a partir de conceptos como sinceridad, autenticidad, fidelidad o, incluso, verdad; aspectos que, como se verá, aún ocupan a la crítica. Siguiendo por estos derroteros, como un contrapunto Lejeune acuñó, apenas en la segunda mitad del siglo XX, el concepto de pacto autobiográfico para referir a los procesos específicos de estas escrituras.¹⁷ Sin embargo, como ya apuntara Paul De Mann al mencionar que “the distinction between fiction and autobiography is not an either/or polarity but that it is undecidable”,¹⁸ me parece necesario superar esta aparente contraposición y apuntar que los géneros de la memoria se enriquecen con la consideración de mecanismos retóricos propios de la ficción. En su estudio al respecto, Pozuelo Yvancos sostiene que “son las de la autobiografía y la ficción relaciones

¹⁶ Para ejemplificar los nuevos sistemas de credibilidad de la escritura novelesca, Goulemot advierte que “durante todo el siglo XVIII aparecerán en la novela toda una serie de procedimientos tendentes a fundamentar el efecto de verdad del texto literario. Pensemos, por ejemplo, en el manuscrito que se encuentra en un desván o en un baúl (*Robinson Crusoe*, *La vida de Marianne*...), en las cartas que se envían o se descubren (*La nueva Heloísa*, *Las amistades peligrosas*...), y que definen al autor como simple transcriptor y niegan el carácter novelesco del libro. Esto equivale a decir que la novela puede tratar de pasar por realidad porque se presenta como discurso espontáneo, como acto en forma de discurso, que es producido por un no escritor y que no está destinado a la publicación”, *op. cit.*, p. 365.

¹⁷ Véase Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.

¹⁸ Paul de Man, “Autobiography as De-Facement”, *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, Nueva York, 1984, p. 70.

difíciles como lo son todas las fronteras, puesto que la autobiografía ha sido defendida –de ahí su lugar de frontera– como género no ficcional por algunos autores, en tanto que para otros es uno de los lugares en que se dirime la necesaria e intrínseca ficcionalización de toda escritura narrativa”.¹⁹ Habida cuenta de lo anterior, este estudio habrá de considerar los aspectos más problemáticos y mucho menos evidentes de la escritura autobiográfica.

Ahora bien, es innegable que existen elementos fundamentales de diferenciación. Para Jean-Philippe Miraux, una divergencia importante estriba en la disposición de la narración.²⁰ Más allá del elemento estrictamente narrativo, encuentro una diferencia capital en la construcción de la figura del autor en tanto que personaje. Volviendo al ejemplo de Crusoe, hay que recordar que la historia se presentaba como “escrita por él mismo”, lo cual pretendía crear una ilusión de autenticidad, mecanismo central para los géneros de la memoria. De esta forma, si en la identificación entre autor, narrador y personaje se fundamenta la escritura autobiográfica, conviene preguntarse en este caso, evocando a Foucault, qué es un autor. A diferencia del teórico francés, no veo al autor sólo como una función o una estrategia discursiva, sino también, y sobre todo, como una construcción al interior del campo literario. Trazar brevemente la historia de dicha construcción puede arrojar luz sobre el momento en que la escritura autobiográfica se erige como género literario. Los fundamentos de esta historia se encuentran también en el ya aludido paso del Renacimiento a la Ilustración. Insisto

¹⁹ J. M. Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 17.

²⁰ Para el estudio de la autobiografía como obra literaria, Miraux distingue claramente entre ficción y narración, distinción que, “aplicada al relato retrospectivo de una vida, permite comprender el efecto de transposición que opera el autobiógrafo cuando realiza la narración de su existencia. De ese modo, si se puede resumir con mayor o menor facilidad la ficción, [...] se puede, en cambio, analizar desde un punto de vista narratológico fenómenos tales como la insistencia, las elipsis, las aceleraciones y los retrasos que produce el escritor”, Jean-Philippe Miraux, *La autobiografía. Las escrituras del yo*, trad. de Heber Cardoso, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005, pp. 76-77.

en las fechas ya que, como he señalado, dan cuenta de las transformaciones sociales que permitieron la consolidación de los géneros de la memoria.

Si bien a partir del Renacimiento el autor había comenzado a tener cada vez mayor presencia, a finales del siglo XVIII asistimos a un cambio en el estatuto de su figura, la cual, a partir de entonces, pasará a depender del naciente mercado literario. La importancia de este cambio para los géneros de la memoria resulta primordial, ya que cuando el autor se vuelve parte fundamental de la incipiente industria editorial, su nombre, como marca ya no sólo de autoridad sino también de autenticidad,²¹ abre una nueva serie de posibilidades, como sostiene Miraux: “en la medida en que la autobiografía plantea como necesaria la identidad del autor, el narrador y el personaje de la narración, se puede decir que el nombre del autor reviste, en la tapa, un valor catafórico de anuncio”.²² De esta forma, a medida que se expande el campo literario, se vuelve apremiante la cuestión arrojada por Foucault: “entre los millones de huellas dejadas por alguien tras su muerte, ¿cómo se puede definir una obra?”²³ Aquí, en los límites de esta pregunta, se encuentra un punto neurálgico para la reflexión sobre los géneros de la memoria.

El surgimiento de la escritura autobiográfica entraña un doble gesto de trascendencia. En primer lugar, como intento por superar la muerte, rasgo que, en última instancia, es común a toda la literatura. En segundo lugar, y como elemento diferenciador, quien se confronta con el acto de escribir la propia vida la asume también en su naturaleza ejemplar. Es por esto que, como elementos de la modernidad, los géneros de la memoria se definen en un inicio a partir

²¹ Paula Sibilia remarca la importancia de estas transformaciones en el siglo XIX, durante el cual se asiste a un cambio de paradigma de un régimen de sinceridad a uno de autenticidad. Véase *La intimidad como espectáculo*, p. 122.

²² J. P. Miraux, *op. cit.*, pp. 92-93.

²³ Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*, trad. de Silvio Mattoni, El cuenco de plata/Ediciones literales, Buenos Aires, 2010, p. 15.

de la propia trascendencia que ocupa o asume un autor.²⁴ Este gesto fundacional se puede encontrar en las *Confesiones* de Jean Jacques Rousseau, escritas hacia el final de su vida, cuando su nombre ya ocupaba un lugar central en el mundo intelectual europeo de la segunda mitad del siglo XVIII. Gran parte de las transformaciones que he venido señalando están presentes en la obra del escritor ginebrino, como se puede observar ya desde su presentación: “Voici le seul portrait d’homme, peint exactement d’après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais”.²⁵ Y poco más adelante, al inicio del primer libro, agrega:

Je forme une entreprise qui n’eut jamais d’exemple, et dont l’exécution n’aura point d’imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi.

Moi seul. Je sens mon cœur et je connois les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j’ai vus ; j’ose croire n’être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaudrais pas mieux, au moins je suis autre.²⁶

Estos breves fragmentos evidencian ya una conciencia de las particularidades de los géneros de la memoria, en general, y de la autobiografía, en particular. Como resulta de la lectura, Rousseau pone en juego, en primer lugar, la cuestión de la verdad y, por ende, de la sinceridad que tendría que caracterizar a la escritura autobiográfica. Más adelante, a partir de su naturaleza ejemplar, se presenta como un hombre diferente (más no necesariamente mejor), ponderando así su importancia como autor. Como recursos literarios, me parece

²⁴ En los umbrales del siglo XXI, podría objetarse que este gesto ha sido invertido, pues en la sociedad del espectáculo la trascendencia se ha transformado en evanescencia, en la efímera fama al alcance de todos. Sin embargo, una lectura más cercana demostraría que en la proliferación de textos autobiográficos se ha gestado una renovada trascendencia de la intrascendencia, como testimonio del derribamiento de los muros de la vida privada. Un caso por demás significativo en años recientes se encuentra representado por el extenso proyecto del escritor sueco Karl Ove Knausgård, cuyo éxito editorial da testimonio del desbordamiento del espacio autobiográfico tradicional.

²⁵ Jean Jacques Rousseau, *Les confessions, Œuvres, 1. Les confessions. Autres textes autobiographiques*, ed. de Bernard Gagnebin y Marcel Raymond, Gallimard, París, 1959, p. 3.

²⁶ *Ibid.*, p. 5.

importante señalar que ya desde el gesto de Rousseau se postulan lo que podrían denominarse efectos de autenticidad o de sinceridad, en los cuales ahondaré más adelante.

Así pues, la plena inserción de estos géneros en el sistema literario se da cuando el autor adquiere mayor presencia y su nombre se vuelve marca de autoridad y de autenticidad. Esto traza una línea importante, pues, si por una parte algunas formas como las memorias y la autobiografía responden desde un inicio a un proyecto autónomo, otras como las cartas y los diarios se encuentran en una zona de indeterminación, ya que no en todos los casos los autores aspiran a una publicación. Evidentemente, esta situación se ha transformado tras las importantes rupturas sociales y artísticas del siglo XX: el cuestionamiento del individuo unitario propugnado por la hermenéutica de la sospecha, las rupturas promovidas por las vanguardias, el trauma que significaron las dos guerras mundiales, los avances en la ciencia y las nuevas tecnologías, así como la entronización de lo que ha sido llamado la sociedad del espectáculo, no han dejado de transformar las esferas de la identidad y de la intimidad.

LOS GÉNEROS AUTOBIOGRÁFICOS

Dentro de los géneros autobiográficos se ha insistido sobre todo en cuatro de sus manifestaciones textuales que, por una tradición ya afirmada con el paso de los años, podrían considerarse “canónicas”.²⁷ Cada una de éstas se distingue, sobre todo, por la manera en que se disponen los materiales en la elaboración del texto. Como he insistido, en todos los casos

²⁷ Leonor Arfuch ha dedicado parte importante de su obra al estudio de otras formas del gesto autobiográfico; “formas híbridas, intersticiales, que infringen a menudo los límites genéricos o los umbrales de la intimidad”, a las cuales ha denominado narrativas del pasado reciente. Véase *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2013, p. 13. Dentro de este espectro genérico se encuentran la entrevista, el testimonio, las autoficciones y otras manifestaciones de las artes visuales como la fotografía, el documental, el performance, la instalación y los memoriales.

la escritura autobiográfica supone, a grandes rasgos, la rememoración de la propia vida a partir del presente de la escritura. Dicho esto, habría que establecer una primera distinción entre dos grupos principales: por una parte, la autobiografía y las memorias y, por la otra, los diarios y las cartas. En un primer nivel, estos dos grupos se distinguirían por el grado de lo que podríamos denominar conciencia genérica; es decir, el escritor de autobiografías y memorias emprende esta tarea con la plena conciencia de estar escribiendo una obra para la posteridad, sea cual sea ésta. Los diarios y las cartas, en cambio, responden a una comunicación mucho más restringida, si bien el caso de los diarios se ha ido transformando, como se verá en el siguiente apartado. Sin embargo, no todas las diferencias se pueden reducir a esta conciencia genérica, por lo que considero pertinente detenerme en otras particularidades. De esta manera se pueden concebir ciertos rasgos que permiten establecer, más que una taxonomía, un espectro genérico en el que a menudo se desdibujan los límites.

Dentro de las denominadas escrituras del yo, el género más estudiado, al grado de ser considerado el paradigma, es sin duda la autobiografía. Philippe Lejeune, uno de los principales teóricos de la escritura autobiográfica, la definió como “un relato retrospectivo que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad.”²⁸ Si bien la definición de Lejeune ha dado lugar a muchas discusiones, me interesa por ahora resaltar los aspectos de relato retrospectivo e historia individual. A decir del mismo teórico francés, el elemento retrospectivo parece marcar la gran diferencia respecto al diario, el cual, en apariencia, se detiene sobre todo en el instante recién vivido. Sin embargo, los límites entre ambos géneros se difuminan constantemente, pues no es raro constatar que incluso las evocaciones del pasado reciente

²⁸ Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, trad. de Ana Torrent, Megazul-Endymion, Madrid, 1994, p. 50.

suponen una visión retrospectiva. Como he mencionado, la principal diferencia radica, entonces, en la disposición narrativa de los materiales de la experiencia, pues la autobiografía reconstruye el relato de la historia individual atendiendo a la temporalidad de la trayectoria de vida más que al sentimiento del tiempo que prima en la estructuración cronológica del diario.

En cuanto a las memorias, su caracterización genérica respecto a la autobiografía puede ser más problemática, y en muchas ocasiones ambas modalidades pueden llegar a confundirse, como lo demuestra el caso de las *Confesiones* de Rousseau. Apelando a la anterior definición de Lejeune, la diferencia fundamental estriba en la cuestión de la historia individual. Si en la autobiografía el autor pone el acento en la historia de la propia personalidad, en las memorias se coloca más bien como testigo privilegiado de una cierta época, “representan por lo general una defensa o una exhibición satisfecha de las acciones realizadas, prueban la importancia de la vida pública para la valorización y el desarrollo del individuo –nadie existe fuera de la vida pública–, pero también muestran la importancia que ha cobrado el sujeto individual a expensas de la colectividad”.²⁹ Si bien, como manifestación del espíritu burgués, la escritura diarística se centra en la intimidad y la cotidianidad, en la raíz misma de su nacimiento, como veremos, se encuentra el afán de dejar constancia de los acontecimientos importantes de una época. De seguir estrictamente la definición, ciertos diarios podrían leerse como auténticas memorias, como es el caso de los diarios del político español Manuel Azaña.

Del otro lado del espectro genérico se encuentran los diarios y las cartas, géneros que tienden a confluir. Beatrice Didier repara en esta cercanía al señalar que, “en cuanto al modo

²⁹ J. M. Goulemot, *op. cit.*, p. 363.

de escritura, esos dos ‘géneros’ tienen en común la ausencia de límites, la fragmentación, el día a día, el hecho de ser concebidos, al menos en un principio, sin propósitos de publicación”.³⁰ En ambos casos, partiendo de la fragmentación como unidad de sentido, el autor construye un micro universo textual que se proyecta desde el presente de la enunciación hacia un pasado más bien cercano. Sin embargo, volviendo a Didier, “lo que distingue al diario de la correspondencia es sobre todo la naturaleza de la relación con el otro”.³¹ En este caso, la conciencia genérica está más relacionada con el destinatario, que, en las cartas, es siempre alguien específico, mientras que, como veremos, la postulación del otro en el caso del diario resulta mucho más compleja.

Como he insistido, más que definiciones precisas, me interesa apuntar algunas líneas generales que me permitirán analizar cómo es que en la escritura se imbrican los distintos géneros autobiográficos. Se trata, entonces, de una cuestión de dominante; consideración que responde no sólo a criterios estilísticos y temáticos, sino también, en ocasiones, editoriales. Así pues, es posible y, aún más, frecuente, encontrar cruces intergenéricos: diarios que se pueden leer como autobiografías, cartas al interior de diarios, por no hablar de la ya mencionada frontera difusa entre memorias y autobiografías. Evidentemente, este hibridismo textual también abreva de géneros como la novela o el ensayo, aspectos en los que ahondaré en el análisis específico. Dado que no es mi cometido apuntar a una teoría unificadora de los géneros autobiográficos, sino estudiar el caso específico de los diarios de Jaime Gil de Biedma, en lo que sigue me detendré a considerar en detalle las características que histórica

³⁰ Beatrice Didier, “El diario ¿forma abierta?”, *Revista de Occidente. El diario íntimo: fragmentos de diarios españoles*, ed. Laura Freixas, 182-183 (1996), p. 43.

³¹ *Loc. cit.*

y teóricamente han dado forma al diario como género plenamente consolidado en el sistema literario

EL ESTATUTO GENÉRICO DEL DIARIO

Emprender la tarea de un estudio sobre el diario entraña diversas dificultades que derivan de la aparente apertura ilimitada de su escritura: el diarista se encuentra ante la página en blanco con una libertad total tanto a nivel temático como estilístico. Lo anterior podría emparentar el diario con el ensayo, pues como se puede apreciar de las lecturas puntuales, en muchas ocasiones las anotaciones diarísticas pueden tener un auténtico aire ensayístico. Sin embargo, la diferencia estriba en que el diarista no aspira, al menos en un primer momento, a una obra acabada. Cualquier detalle, por insignificante que pueda parecer, tiene cabida en sus cuadernos y no está constreñido a las exigencias de un estilo depurado. No obstante, a medida que nos adentramos en su lectura empiezan a surgir constantes que demuestran que su análisis puede partir de una base común. La dificultad de establecer ciertos fundamentos radica en la heterogeneidad del diario y en las características que puede compartir con otros géneros, como lo resume Alain Girard, pionero en los estudios sobre el tema:

Le journal intime n'en est pas moins difficile à définir. Sans être un genre à l'origine et pendant longtemps, il partage en effet avec d'autres genres un ou plusieurs caractères. D'autres écrits son rédigés aussi au jour le jour, et d'autres le sont à la première personne. Dans d'autres genres aussi, la personne de l'auteur ne cesse d'être présente, et c'est elle qui sous-tend tout le discours. La subjectivité ou l'analyse introspective se retrouvent ailleurs également. À l'inverse, il n'existe pas de journal intime à l'état pur, c'est-à-dire où ne se rencontrent aussi, dans une certaine mesure, quelques aspects ou fragments d'une chronique extérieure, ou des éléments de réflexion indépendants de la personne de l'auteur.³²

³² Alain Girard, *Le journal intime*, Presses Universitaires de France, Paris, 1963, pp. 6-7.

Como queda en evidencia, incluso la definición misma del diario como un género plantea interrogantes. Así pues, si los géneros se definen también en su dimensión histórica y pragmática, me parece pertinente trazar a rasgos generales la historia del diario y ver cómo ha logrado afirmarse como un género literario.

En su interés por todas las manifestaciones del diario íntimo, Philippe Lejeune sostiene que “keeping a diary is a way of living before it is a way of writing”³³; “it is a behavior, a way of life, of which the text is merely a trace or by-product”.³⁴ A lo anterior habría que agregar la consideración de Anna Caballé del diario como una práctica cultural.³⁵ De esta forma, con el surgimiento de las civilizaciones modernas, la escritura diarística se manifiesta casi como una necesidad básica del ser humano: en primer lugar, como registro de la economía en los libros de cuentas y, más tarde, como crónica de acontecimientos. Siguiendo este razonamiento, es innegable que la práctica diarística ha estado presente desde la antigüedad; no obstante, enmarcándola en el panorama ya trazado de la escritura autobiográfica, sólo hasta muchos siglos después convergería con la introspección, cuando las condiciones de posibilidad darían forma a lo que podemos denominar el espacio íntimo. Dentro de este complejo proceso, Lejeune ha rastreado cómo el espacio íntimo fue poco a poco permeando en la necesidad práctica:

The form of the account book probably acted as an inspiration or model for the less financial and more personal journals that people begin keeping of their other “properties” in the modern era. In the fourteenth century, the first “family books” of the Florentine

³³ Philippe Lejeune, “The Diary on Trial”, p. 153.

³⁴ Philippe Lejeune, “Surveying Diaries, Surveying Cultures”, p. 268.

³⁵ Anna Caballé, *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2015, p. 154.

merchants were an offshoot of their account books. That is the origin of what are known as “*livres de raison*”.³⁶

Como ya hemos visto, en los albores del Renacimiento comenzó a abrirse camino la escritura autobiográfica y el diario no fue la excepción. Habría que señalar, sin embargo, que otros antecedentes importantes durante estos siglos fueron el diario de viaje y el diario espiritual, cuya importancia se ve reflejada en los textos de Cristóbal Colón, por una parte, y en los de Ignacio de Loyola, por la otra. Respecto a las huellas que ambas formas dejaron en el diario moderno, me detendré más adelante.

A partir de este momento se presenta otra dificultad en este esbozo histórico del diario, ya que al elemento temporal se agrega el geográfico. A diferencia de los géneros considerados clásicos que, en mayor o menor medida, se extendieron por toda Europa, la proliferación del diario fue muy desigual, destacando algunos focos que, incluso hoy en día, evidencian una tradición mucho más arraigada. Lejeune señala que cada país tiene su propia cultura diarística; “that culture is mainly linked to its religious traditions. It might be possible to distinguish a Northern European culture in which the diary feels at home, and a Southern European or Mediterranean culture in which the diary is less at ease”.³⁷ Una de las razones que podrían explicar esta diferencia se encuentra en la importancia que tuvo la confesión para los países de tradición católica, lo cual retrasó la constitución de un espacio íntimo en el cual el diarista pudiera hacer un examen de conciencia consigo mismo.³⁸ Un caso emblemático, como veremos, será el de España. Por el contrario, en los países de tradición protestante muy pronto el individuo se encontró “ocupándose de sí mismo, en una atmósfera moral a la vez

³⁶ Philippe Lejeune, “Counting and Managing”, p. 51.

³⁷ P. Lejeune, “Surveying Diaries, Surveying Cultures”, pp. 269-270.

³⁸ Sobre este punto se detiene María Zambrano en su ensayo *La confesión: género literario*, Mondadori, Madrid, 1983.

práctica y exigente”.³⁹ A partir de estas dos tradiciones, en el panorama europeo surgieron las dos fuentes de lo que habría de ser el diario íntimo moderno: por una parte, Inglaterra y, por la otra, Francia. Como han demostrado diversos estudios,⁴⁰ ya desde finales del siglo XVI la práctica diarística se había popularizado en Inglaterra, si bien sólo hasta un par de siglos después saldrían a la luz dichos textos y cobrarían importancia en el sistema literario, más allá de su valor meramente documental, como lo demuestra el emblemático diario que Samuel Pepys llevó durante gran parte de su vida pero que se publicó sólo en 1825. Por otra parte, cabe resaltar que en la tradición en lengua francesa se dieron unas circunstancias peculiares, pues, ya desde finales del siglo XVIII, los diarios espirituales de raíz católica se fusionaron con las ideas protestantes provenientes sobre todo de la Suiza francófona, como demuestran los casos de Benjamin Constant y, en especial, de Henri-Frédéric Amiel.

En este último periodo comprendido entre los siglos XVIII y XIX surgen las condiciones históricas y sociales en las que, siguiendo el camino de la escritura autobiográfica, comenzó a florecer el diario. A diferencia de lo que ocurre con otras manifestaciones cercanas como la autobiografía y las memorias, para la afirmación del diario fueron importantes ciertas cuestiones materiales que transformaron la cotidianeidad y su relación con la escritura. En primer lugar, como elemento constitutivo de la relación que se establece entre el escritor y su diario, hay que tener presente que sólo hasta que el papel se convirtió en un objeto de uso común se concibió la posibilidad de llevar un registro pormenorizado ya no sólo de los grandes acontecimientos ocurridos en el mundo habitado por el individuo, sino también de sus tribulaciones internas y sus reflexiones. Como nuevo espacio de exploración y

³⁹ A. Caballé, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁰ Véase Philippe Ariès, “Para una historia de la vida privada”, en Philippe Ariès y Georges Duby (dir.), *Historia de la vida privada*, v. 3, *Del Renacimiento a la Ilustración*, ed. cit., pp. p. 19.

(re)elaboración de la intimidad, en la concepción del diario moderno el cuaderno adquiere importancia como “transitional object”,⁴¹ pues, casi performativamente, el escritor entreteje su experiencia con la escritura en el espacio en blanco del cuaderno. No hay que desestimar este punto en apariencia evidente, ya que en el diario la relación con la materialidad, como sustento de la escritura, reviste una importancia capital, como se verá más adelante.

Los otros dos acontecimientos externos que permitieron el surgimiento del diario moderno tienen que ver con la disposición del tiempo y con la forma en que éste incide en el proceso de la escritura cotidiana. En primer lugar, como bien nota Caballé, “la emergencia de la práctica del diario personal en Europa entre el fin de la Edad Media y el siglo XVIII es contemporánea de la invención del reloj mecánico. Una vez puede medirse, el tiempo de la vida cotidiana adquiere un valor precioso e irreversible”.⁴² Si se volvió una inquietud dar cuenta del paso del tiempo, no es de extrañar que el otro hecho que dejó una huella profunda en el diario (al grado de ser considerado por algunos como un elemento *sine qua non*) haya sido la popularización del calendario. Como fuerzas externas, la proyección, incluso virtual, del reloj y del calendario ejerce una influencia en la forma del diario moderno, ya que, al menos en un inicio, postulan una estructura “fija” que ciñe la escritura al devenir del tiempo de la cotidianidad. Como veremos, los límites impuestos por el calendario muy pronto habrían de ser cuestionados.

Ahora bien, como es evidente, no basta con que existan los elementos materiales para que un género pueda surgir y consolidarse. Como he mencionado, me parece pertinente señalar estos aspectos, pues para el diario revisten una gran importancia, incluso a nivel textual. Sin embargo, para la construcción del espacio íntimo del diario hay que considerar las profundas

⁴¹ P. Lejeune, “O my Paper!”, p. 96.

⁴² A. Caballé, *op. cit.*, p. 257.

transformaciones que se dieron en la concepción del individuo entre los siglos ya mencionados⁴³, pues, como apunta Castilla del Pino, “la intimidad se construye, pero antes que nada, se descubre su posibilidad.”⁴⁴

Alain Girard apunta los dos momentos cruciales que dieron forma definitiva al diario moderno. Por una parte, se encuentra el espíritu de la Ilustración y “l’ambition des idéologues de fonder la science de l’homme sur l’observation, en plaçant à l’origine de l’entendement la sensation”.⁴⁵ En este sentido, el principal impulso a la escritura autobiográfica moderna vino de las *Confesiones* de Rousseau, como ya hemos visto. No es casual que la primera oleada importante de diaristas haya surgido precisamente a finales del siglo XVIII, cuando el espíritu ilustrado había permeado gran parte de Europa. En contrapunto, el otro momento que ayudó a la consolidación del diario como género se dio con la difusión del Romanticismo y su “protestation irrationnelle de l’individu contre la société”.⁴⁶ Esta segunda generación de diaristas, ya con una tradición a sus espaldas, potenció las posibilidades del diario íntimo y, hacia mediados del siglo XIX, dio lugar a una auténtica eclosión del género.

Esta transformación en la concepción del individuo coincidió con la afirmación del autor moderno y, también, de la industria editorial. En un primer momento, el autor se retrae en su intimidad para dar cuenta de ella mediante la escritura diarística; más tarde, cuando el autor ha dejado una huella en mayor o menor medida importante, el texto irrumpe en el espacio público; finalmente, como (re)conocimiento, el lector ve proyectada su propia interioridad en la de ese otro que también es el diarista. A raíz de este proceso, precisamente en la segunda

⁴³ Para una revisión pormenorizada de las transformaciones del concepto del yo a lo largo de la historia, véase el ambicioso estudio de Charles Taylor, *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, trad. de Ana Lizón, Paidós, Barcelona, 2006.

⁴⁴ Carlos Castilla del Pino, “Teoría de la intimidad”, *Revista de Occidente*, ed. cit., p. 27.

⁴⁵ A. Girard, *op. cit.*, p. IX.

⁴⁶ *Ibid.*, p. X.

mitad del siglo XIX, el diario se consolida como género literario.⁴⁷ Poco a poco los autores confieren mayor importancia a su diario y se preocupan por darle una forma, si bien no acabada, al menos mucho más cuidada. En consecuencia, la afirmación del diario como género ocurre cuando deja de ser sólo una práctica cultural para convertirse en un “procédé littéraire”.⁴⁸ Gradualmente el diario irá ocupando mayor importancia dentro de la escritura de un autor, al extremo de convertirse en la gran obra, como lo demuestra el caso del ginebrino Henri-Frédéric Amiel, cuyo diario se consagró como uno de los más populares en la Europa de finales de siglo. Así pues, con poco más de un siglo auestas, hacia finales del siglo XIX “these unacknowledged writings became a literary genre with its own canon and classics”.⁴⁹

A inicios del siglo XX se asiste a una ulterior transformación en el estatuto genérico del diario. Si bien los autores decimonónicos habían conferido una mayor importancia y cuidado a la práctica diarística, aún la consideraban “accesoria” respecto al resto de su obra, la que realmente les importaba dar a conocer. Como heredero y renovador de esta tradición aparece la figura de André Gide, “uno de los principales artífices, si no el principal, de la sustancial transformación del género. Con él, que lo publica –no enteramente, pero sí en su mayor parte– en vida, el diario íntimo se convierte en un texto concebido como libro, destinado – aunque no sea directamente, sino en última instancia– a los lectores”.⁵⁰ Este cambio es fundamental, ya que postula lo que he denominado conciencia diarística: el escritor ahora aprovecha las posibilidades que le ofrece el género y, con miras también a una publicación,

⁴⁷ Álvaro Luque Amo y Michel Braud sitúan en este momento el pleno establecimiento del diario en el sistema literario. Véase su estudio sobre “El establecimiento del diario personal en el sistema literario: el diario literario en Francia y España”, *Revista de Literatura*, 164 (2020), pp. 347-373.

⁴⁸ A. Girard, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁹ Philippe Lejeune, “The ‘Journal de Jeune Fille’ in Nineteenth-Century France”, p. 136.

⁵⁰ Laura Freixas, “Prólogo” en André Gide, *Diario*, trad. de Laura Freixas, Alba, Barcelona, 2013, p. 24.

trabaja mucho más en la forma y, a menudo, también en el contenido. De esta manera, poco a poco se reduce la brecha temporal entre la redacción y la publicación, si bien esta brecha sigue existiendo, sobre todo por cuestiones de (auto)censura. A partir de este momento, la tradición diarística se ha nutrido con los textos de importantes escritores, como lo ejemplifican los casos de Kafka, Woolf, Mansfield, Pavese, Nin, Gombrowicz, Plath, Ramón Ribeyro o Sontag, por mencionar sólo unos cuantos.

El desarrollo de una conciencia diarística y la inserción en el mercado del diario como producto editorial han marcado el rumbo del género a partir de la segunda mitad del siglo XX. Si el siglo XIX había construido el espacio de la intimidad, hacia el nuevo milenio se han desbordado sus fronteras y la exhibición de la interioridad se ha vuelto un lugar común. En este sentido, como apuntara Leonor Arfuch, el diario puede considerarse como un auténtico “precursor de la intimidad mediática”,⁵¹ lo cual también explicaría la popularidad de la que goza hoy en día.

Amén de la incursión en la arena pública, el diario también se ha visto transformado por los cambios profundos de su soporte material: el cuaderno ha dado paso al ordenador y, con la explosión de internet, la comunicación con el otro se ha vuelto inmediata.⁵² Dado que en este trabajo me detengo sólo en los diarios de escritores (cuyo trabajo con el texto responde a preocupaciones muy particulares), me limito a señalar esta última gran transformación de la escritura diarística, dejando para otro momento el estudio de las repercusiones que ha

⁵¹ L. Arfuch, *El espacio biográfico*, p. 110.

⁵² Philippe Lejeune ha estudiado los cambios que ha experimentado el diario con la llegada de los programas procesadores de texto. Sin embargo, con la explosión de las redes sociales se ha asistido a una ulterior revolución en la escritura diarística en general. Para un estudio de las implicaciones del cambio de la escritura de un soporte manual hacia los procesadores digitales, véase Sergio Chejfec, *Últimas noticias de la escritura*, Jekyll & Jill, Zaragoza, 2015.

tenido en el género. Este umbral conduce, por ahora, a la postulación de algunos elementos que contribuyan a la comprensión de la naturaleza específica del diario.

POÉTICAS DEL DIARIO

De la mano de una historia textual reciente, la discusión crítica y teórica sobre los géneros autobiográficos puede datarse con precisión: sólo a mediados del siglo XX surgen las primeras reflexiones en torno a la autobiografía y, unas décadas después, aparecen los primeros estudios centrados en el diario íntimo. Como he mencionado, a diferencia de otros géneros, el diario plantea diversos problemas para su estudio debido a su apertura ya no sólo hacia cualquier tema, sino también hacia cualquier forma o, incluso, hacia cualquier material. Con todas sus salvedades, los estudios particulares han demostrado que, si bien “cada diario se parece solamente a sí mismo, [...] todos aportan un testimonio. Cuando dejamos atrás la particularidad propia de cada uno, aparece entre todos un estrecho parentesco. Aportan el relato de una experiencia vivida, que se desarrolla y va profundizándose con el tiempo”.⁵³ Así pues, siguiendo la estela de una tradición consolidada durante el siglo XIX, podemos asegurar ahora que “cuando alguien decide escribir un diario se adapta a una práctica discursiva mucho más formalizada de lo que pensamos”.⁵⁴ Partiendo, pues, de esta experiencia compartida y de la práctica discursiva, es posible apuntar algunas características que ayuden a la comprensión del diario como género literario. Consciente de que, como en cualquier otro género, ambas esferas están totalmente compenetradas, para abonar a la

⁵³ A. Girard, *op. cit.*, pp. 33-34.

⁵⁴ A. Caballé, *op. cit.*, p. 67.

claridad de la exposición consideraré los fundamentos teóricos del diario a partir de dos aspectos: por una parte, el formal y estilístico (lo que por varios estudios ha sido llamado poéticas del diario) y, por la otra, el temático. Más que apuntar a una teoría global, me limito aquí a ofrecer ciertas directrices que, a mi parecer, ponen en relieve aspectos fundamentales del género.

Para aproximarnos al estudio del diario, creo oportuno comenzar con algunas definiciones que sintetizan sus principales rasgos. Nora Catelli lo define como “el género en el que se registran, siguiendo los días, las actividades e impresiones de un sujeto frente a sí mismo”;⁵⁵ por su parte, Enric Bou habla de “una crónica cotidiana, escrita desde el presente, de una experiencia personal”;⁵⁶ finalmente, la más sintética y sugestiva de las definiciones proviene de Lejeune, quien contempla el diario como “a *series of dated traces*” o, mejor aún, “a *narrative of traced dates*”.⁵⁷ Las tres definiciones comparten características en común que apuntan hacia una estructura general que puede sintetizarse retomando algunos aspectos esenciales: el diario es una composición narrativa que recrea el devenir del tiempo en su cotidianeidad. Lo anterior permite postular, desde este momento, un concepto que difumine los límites tanto de la referencialidad como de la ficcionalidad, abriendo así las puertas a un análisis que se fundamenta en lo que podríamos llamar una específica retórica diarística, cuyas particularidades expongo a lo largo de este apartado.

Si partimos de la idea del diario como composición narrativa hay que tomar en cuenta los postulados de Ricoeur sobre la relación entre identidad y relato. Como demostrara con creces el teórico francés, todo relato de vida se despliega indefectiblemente en el devenir del tiempo,

⁵⁵ N. Catelli, *op. cit.*, p. 87.

⁵⁶ Enric Bou, “El diario: periferia y literatura”, *Revista de Occidente*, ed. cit., pp. 124-125.

⁵⁷ P. Lejeune, “The Continuous and the Discontinuous”, p. 179.

dando forma a una auténtica narración: “la puesta en forma de la trama es también una puesta en sentido”, como lo sintetiza Leonor Arfuch.⁵⁸ Ahora bien, los mecanismos retóricos que intervienen en el relato de una vida se entrelazan y se distancian con los discursos considerados tradicionalmente referenciales o ficcionales, dando lugar a una zona de confluencia en la que se dispersan las distintas manifestaciones de lo (auto)biográfico. Precisamente en esa zona de indeterminación se sitúa lo que Ricoeur llamara la identidad narrativa, inherente a ciertas “*variaciones imaginativas* sobre nuestro propio *ego* [emprendidas con el fin de] alcanzar una comprensión narrativa de nosotros mismos, la única que escapa a la alternativa aparente entre cambio puro e identidad absoluta”.⁵⁹

Ahora bien, todo relato de vida no sólo se despliega sino que también se disgrega en la temporalidad; en este sentido, se corrobora la (im)posibilidad de todo intento por dar forma a un relato unívoco e unitario, incluso cuando las formas pretenden ceñir la narración al relato cronológico convencional, como en el caso de las autobiografías y las memorias clásicas. El relato de una vida demuestra así la distancia insalvable entre el tiempo vivido y el tiempo narrado, entre el tiempo de la experiencia y el tiempo de la memoria, pues, a decir de Ricoeur, “la reunión de todos estos factores en una única historia hace de la trama una totalidad que podemos denominar a un tiempo concordante y discordante.”⁶⁰ Lo anterior reviste una particular importancia para el caso específico del diario, en el que se pretende alcanzar la unidad de sentido a partir de la dispersión no sólo temporal sino también narrativa; proceso que, como veremos, se fundamenta en gran parte en la fragmentariedad que disgrega y congrega simultáneamente el relato que se desenvuelve en el devenir de la cotidianidad.

⁵⁸ L. Arfuch, “Identidad y narración: devenires autobiográficos”, *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*, Universidad Austral de Chile, Valdivia, 2018, p. 157.

⁵⁹ P. Ricoeur, “La vida: un relato en busca de narrador”, *Ágora. Papeles de Filosofía*, 25 (2006), p. 22.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 11.

Al dar cuenta de la naturaleza del diario como composición narrativa, no me refiero sólo al andamiaje del relato, sino también a la importancia del soporte material como parte inherente de su estructura. Como lo demuestra la lectura puntual de muchos diaristas, la relación que establece el autor con el cuaderno suele enriquecer los procesos escriturales. Si bien el cuaderno en blanco ofrece una aparente libertad total, como espacio de estructuración del pensamiento también deja una huella en la escritura. Así, el diarista dialoga con la grafía, las tachaduras, las correcciones, las adendas y, también, con los espacios en blanco en los que pueden irrumpir todo tipo de materiales. De esta forma, como sostiene Didier,

la escritura del diarista se encuentra siempre sometida a dos fuerzas contradictorias: por una parte, una especie de cerco, de encarcelamiento, que sin duda permite el perfeccionamiento del discurso, pero se arriesga a volverse terriblemente monódico, asfixiante. Por otra parte, dado que ese tipo de escritura no conoce reglas ni verdaderos límites, el diario puede abrirse a cualquier cosa. Todo puede convertirse en diario.⁶¹

El diario tiende entonces a constituirse no sólo como texto o relato, sino también como artefacto. De aquí las limitaciones de su estudio como producto meramente editorial, ya que es casi imposible trasladar todas las inflexiones del manuscrito que son parte constitutiva de la escritura diarística.⁶²

El segundo aspecto compositivo que fija *a priori* una de las primeras restricciones para el diarista tiene que ver con la disposición del tiempo. Para algunos estudiosos, la fecha como rasgo estructurador del diario⁶³ es un elemento *sine qua non*; incluso como lector, encontrar

⁶¹ B. Didier, *op. cit.*, p. 39.

⁶² Lejeune llega a afirmar que quizás “the diary is by definition unpublishable: there is an incompatibility between it and the “book-form” that is a veritable Procrustean bed”, “Auto-Genesis: Genetic Studies of Autobiographical Texts”, p. 226. Más que sólo apuntar las limitaciones que fija la labor editorial al constreñir el diario a su pura naturaleza textual, considero que este gesto demuestra el trabajo que aún queda por hacer a la hora de enfrentar el proceso de edición específico del género.

⁶³ Véase el texto de Maurice Blanchot, “Le journal intime et le récit”, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1971, pp. 271-279.

anotadas las fechas es una primera marca que activa ciertas expectativas de la recepción diarística. Si bien hay que reconocer que la inmensa mayoría de los diarios dan cuenta del paso del tiempo introduciendo las fechas (de aquí la importancia del calendario), también es necesario señalar que existen ciertos textos que cuestionan los límites que impone la datación tradicional y apelan a otro tipo de estrategias discursivas para (re)crear cierto efecto de temporalidad, como veremos en el caso de Jaime Gil de Biedma.

Si el calendario impone una estructura lineal, la reflexión de los diaristas expande o comprime el tiempo de maneras mucho más complejas, dando lugar a un particular sentimiento del tiempo que se entrelaza con el espacio de la interioridad. Por lo anterior, en muchas ocasiones la fecha parece ser más un primer obstáculo para la escritura (como lo demuestran los constantes errores en la datación o, más aún, la rutina autoimpuesta que a menudo agobia a los escritores). Como concluye José Muñoz Millanes, “el calendario (y el tipo de asiduidad que impone a la escritura) no es sino la matriz aparente o virtual del texto diarístico: en los diarios la fecha es una simple falsilla que permite captar los detalles bajo la doble determinación de lo cotidiano y lo personal”.⁶⁴ Si, como he insistido, los géneros de la memoria se nutren de los procedimientos típicos de la ficción, me parece mucho más sugerente considerar la cuestión de las fechas como una estrategia discursiva para conseguir un efecto de sinceridad, como lo llamara Lejeune.⁶⁵ Así pues, teniendo en cuenta los procedimientos literarios que inciden en la escritura del diario, más que la datación precisa interesa considerar las marcas textuales que dan forma al sentimiento del tiempo.

⁶⁴ José Muñoz Millanes, “Los placeres de los diarios: el caso de Marià Manent”, *Revista de Occidente*, ed. cit., p. 143.

⁶⁵ Véase P. Lejeune, “On Today’s Date”, p. 87.

El diarista (re)crea, desde el presente de su enunciación, los acontecimientos del día. Si nos ceñimos a esta sencilla definición, a simple vista el diario podría pasar como una crónica de acontecimientos, como señala Bou. Sin embargo, a partir de la constitución del espacio de la intimidad, la relación que el escritor establece con el tiempo es mucho más compleja. Como elemento diferenciador de otros géneros de la memoria, Lejeune excluye del diario la visión retrospectiva del relato. No obstante, si, en apariencia, el tiempo del diario es el pasado reciente, una lectura más atenta demuestra que en él confluyen la visión retrospectiva del pasado, la dimensión casi performativa del presente y la proyección de un futuro en mayor o menor medida cercano. Por ende, contrario a la estructura fija que podría imponer la datación, la escritura diarística responde más al ritmo de la discontinuidad. Un procedimiento típico del diario es la proyección de recuerdos a partir de una experiencia vivida en el presente; de esta forma, “la contemplación de los detalles dilata el tiempo, lo remansa, fragmentándolo en instantes que lo diversifican y enriquecen”.⁶⁶ Por el contrario, un rasgo que ha sido poco explorado es la proyección del futuro en el diario. Como búsqueda de la trascendencia, el futuro se postula no sólo como la promesa de volver cada día al espacio de la escritura, sino también como un porvenir conjetural, a decir de Alan Pauls.⁶⁷ De aquí que, en apariencia, el diario sea una obra perennemente inacabada e inacabable, ya que no sólo apunta a un futuro indeterminado, sino que también da cuenta de la (im)posibilidad de aprehender un pasado que se reescribe en el día a día.

Ponderando la estructuración temporal podemos comprender cómo en el diario, más que en otros géneros, una limitación formal incide profundamente en la escritura misma, pues las

⁶⁶ J. Muñoz Millanes, *op. cit.*, p. 142.

⁶⁷ Véase Alan Pauls, “Las banderas del célibe”, *Cómo se escribe el diario íntimo*, El Ateneo, Buenos Aires, 1996, p. 3.

fechas, o su virtualidad, crean un auténtico diálogo que es fundamental para la constitución de un relato. A nivel estructural, esta escansión del tiempo va de la mano de otro de los elementos característicos del diario: la fragmentariedad. Cada una de las entradas del diario (lleve o no fecha) se convierte en un microuniverso que sintetiza muchos de los procedimientos del género. Proyectado por la confluencia de tiempos en el instante de la enunciación, “el acto de escribir los diferentes fragmentos que ha traído el día sirve para nivelarlos en pequeñas células narrativas, micro-relatos, que los transforman”.⁶⁸ Así, en el espacio de la intimidad pueden confluír en un solo fragmento acontecimientos, reflexiones, estados del alma, borradores, citas, imágenes, etc. Ahora bien, esta fragmentariedad, que puede ser vista como un obstáculo para la constitución de una obra unitaria, permite una lectura a distintos niveles; si bien cada fragmento tiene su propia morfología y autonomía, la relación que se establece entre ellos ayuda a la configuración de un relato, dando forma a un “continuum by which their discontinuities and irregularities can be gauged”.⁶⁹ Esta fragmentariedad, y la consiguiente (im)posibilidad de alcanzar una imagen unitaria, juegan un papel importante en el proceso de la autofiguración.

Tras el impulso dado por la Ilustración hacia el proceso de autoconocimiento de los diaristas de las primeras generaciones, muy pronto la noción del yo entró en crisis; ya desde el Romanticismo las tribulaciones del yo se volvieron un tema recurrente que apuntaba hacia la imposibilidad de un verdadero conocimiento del individuo. Esta puesta en crisis se vuelve, entonces, uno de los aspectos característicos del diario moderno, pues, como sostiene Didier, “si la noción de ejercicio de escritura no es moderna, lo que parece serlo más, en cambio, es

⁶⁸ Anna Caballé, “Ego tristis (El diario íntimo en España)”, *Revista de Occidente*, ed. cit., p. 100.

⁶⁹ P. Lejeune, “The Continuous and the Discontinuous”, p. 178.

el cuestionamiento de la entidad del ‘yo’”.⁷⁰ Dada la compenetración de tiempos, el yo que escribe siempre será distinto del yo (d)escrito en el pasado y proyectado hacia el futuro. Y aquí ya no sólo incide la cuestión temporal, ya que las distintas máscaras que constituyen la vida del autor nos devuelven una imagen deformada que es casi imposible integrar en una identidad unitaria. De aquí la complejidad de asumir como rasgo caracterizador del diario, y de los géneros autobiográficos, la manida identificación entre autor, narrador y personaje, pues, como apuntara Arfuch, “tal vez, lo que importe es encontrar un yo (que narra), y no el yo que se desplegaría en plenitud en el umbral de la enunciación. Un yo que presta un rostro a aquello que no lo tiene por sí mismo [...]: una máscara que viene a ocupar el lugar de una ausencia, que dota de rostro y voz a lo que no es previamente un yo. Dicho de otro modo, *un yo que no es sino su propia representación*”.⁷¹

Ahora bien, en la construcción de ese “yo” inalcanzable, es decir, en el constante devenir de la autofiguración, intervienen también procedimientos típicos de la ficción. Si bien, filtrado por la escritura, el yo es siempre una invención, tras las experiencias del siglo xx los mecanismos propios de la ficción inciden mucho más en la escritura diarística, cuyo estatuto literario radica en gran parte en “su capacidad para desarrollar una forma narrativa, un relato, interpretable desde coordenadas ficcionales y referenciales al mismo tiempo, que empieza en la construcción de ese Yo diarístico como personaje literario”.⁷² Así pues, de cara a la búsqueda de la identidad, un cambio emblemático para los diaristas de generaciones más recientes es la conciencia del propio yo como “personaje creado e inventado, pero en absoluto

⁷⁰ B. Didier, *op. cit.*, p. 44.

⁷¹ L. Arfuch, *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, p. 82.

⁷² Álvaro Luque Amo y Michel Braud, “El establecimiento del diario personal en el sistema literario: el diario literario en Francia y España”, p. 354.

falso”.⁷³ La búsqueda, como lectores, de la imagen “real” del escritor se presenta entonces como (im)posibilidad, como expectativa constantemente aplazada, pues en los diarios la construcción del yo no es sino uno de los mecanismos retóricos que contribuyen al efecto de sinceridad que caracteriza al género.

En su ensayo (y crítica) en torno al diario como género, Maurice Blanchot observa que “la sincérité représente, pour le journal, l’exigence qu’il lui faut atteindre [...]. Personne ne doit être plus sincère que le journalier, et la sincérité est cette transparence qui lui permet de ne pas jeter d’ombre sur l’existence limitée de chaque jour à laquelle il borne le souci d’écrire”.⁷⁴ Para el crítico francés, las limitaciones genéricas del diario parecen estribar en esta exigencia de sinceridad; sin embargo, si –retomando a Derrida– toda ley del género entraña su propia infracción, los límites establecidos por el pacto de sinceridad son irremisiblemente difuminados por el diarista. Mediada por la escritura y por el tiempo, la sinceridad se presenta también como una (im)posibilidad. En este sentido, el diario es siempre un elemento transformador, un filtro de la experiencia, la cual, en última instancia, se inserta en el relato de la propia vida. Y, en tanto que relato,

el sustrato necesario del diarista es la conciencia del artificio y la virtualidad de la ficción del yo porque concibe ese ejercicio como segmento de su actividad literaria propia. [...] Lo cual no banaliza la escritura del diarista sino que la contempla desde claves literarias en las que la veracidad documental e íntima cede el paso a la aptitud para crear un personaje interesante y un mundo particular bajo el acuerdo de su proximidad al escritor que lo firma.⁷⁵

⁷³ Jordi Gracia, “El paisaje interior. Ensayo sobre el dietarismo español contemporáneo”, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 2 (1997), p. 40.

⁷⁴ Maurice Blanchot, *op. cit.*, pp. 271-272.

⁷⁵ J. Gracia, *op. cit.*, p. 40.

Por ende, en tanto que obra en sí, más que hablar de sinceridad, resulta mucho más pertinente tomar en cuenta “una alineación pragmática que quizá no espera tanto de la sinceridad referencial como de las estrategias de autorrepresentación, de la textura particular de la palabra –puesta en relación con ese ‘yo’ al que sabe esquivo–, de la selección que opera entre presencia y ausencia: lo que muestra, lo que calla, lo que insinúa”.⁷⁶ Una vez más, la difuminación de los límites entre la referencialidad y la ficcionalidad ofrece claves mucho más sugerentes para el estudio del diario, como se verá en el caso específico de Gil de Biedma.

Tomando en cuenta el concepto del artificio, y retomando la fórmula de Barthes sobre el efecto de realidad, se podría postular la pertinencia de un efecto de sinceridad para el caso del diario. Como ya hemos visto, la inserción de las fechas es un mecanismo que funciona en este sentido, si bien no es el único. Otro aspecto frecuente que apela a dicho efecto es la autorreferencialidad. Llama la atención que prácticamente todos los diaristas hagan del propio diario y de su escritura tema recurrente en sus anotaciones: “hay un componente importante de metanarratividad y de autoconciencia, ya que el escritor a menudo se presenta a sí mismo en el acto de escribir, o en reflexión acerca de lo que escribe o cómo escribe”.⁷⁷ Por esto he aludido a la dimensión casi performativa de la enunciación diarística, ya que el autor se desdobra en el acto de la escritura y da forma a ese personaje que *se cuenta*. Y no sólo el autor se tematiza, sino que también el diario mismo: la gran mayoría de los diaristas postula su propia poética sobre el género, reflexionando sobre las potencialidades y los inconvenientes de ajustarse a una rutina escritural.

⁷⁶ Leonor Arfuch, “De biógrafos y biografías: la pasión del género”, *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*, ed. cit., p. 43.

⁷⁷ E. Bou, *op. cit.*, p. 128.

Un último elemento en el que quisiera detenerme es el del espacio, hasta ahora muy poco considerado por la crítica. En un primer momento, el espacio del diario parecería ser el de la intimidad: la habitación en la que el autor se retrae para reflexionar sobre su propia interioridad. Sin embargo, no hay que olvidar que una de las primeras manifestaciones del género fue el diario de viajes, el cual dejó su impronta en la forma moderna del diario. Así pues, con el posterior impulso de la sensibilidad romántica, el entorno termina por incidir en la escritura y es frecuente encontrar itinerarios e impresiones de viaje al interior de un diario. Considerando la proyección de dos momentos, el de la contemplación y el de la escritura, el espacio externo se ve interiorizado en el instante de la enunciación; de esta forma, la escritura diarística también crea el espacio como escenario de la experiencia. Una vez más se postulan dos fuerzas que coinciden en la escritura y que plantean el diario también como “una cuestión de espacio en la medida en que es a partir del espacio, espacio físico y espacio de la escritura, como el tiempo y las vivencias adquieren un sentido o por lo menos una dirección”.⁷⁸

Más que una generalización, estas directrices teóricas tienen la intención de destacar algunos elementos característicos del diario, sobre todo los que, a mi parecer, ofrecen líneas de investigación mucho más sugerentes. Es por esto que he insistido en la problemática relación entre la referencialidad y la ficcionalidad, pues si bien ha sido reconocida por la crítica, aún no se han explicitado lo suficiente los mecanismos retóricos que intervienen en la constitución del diario como género limítrofe. Como no puede ser de otra forma, dichos mecanismos tienen que ser analizados en la realización específica de los textos, trabajo que ocupa la parte medular de esta investigación.

⁷⁸ Danielle Corrado, “Escritura y espacio en el diario de Zenobia Camprubí”, *Memoria. Revista de Estudios Biográficos*, 1 (2003), p. 17.

Al trazar la historia de los géneros autobiográficos, en general, y del diario, en particular, he señalado la importancia que han tenido Inglaterra y Francia en su proceso de consolidación y difusión. Sin embargo, cabe preguntarse qué ha pasado en otros países europeos, sobre todo en aquellos arraigados en una fuerte tradición católica, pues, como hemos visto, la escritura autobiográfica parece haber encontrado las condiciones propicias especialmente en los países de tradición protestante. Así pues, para el caso específico de España son otras las particularidades que hay que tomar en cuenta para comprender cómo el diario se ha reafirmado como género literario.¹

Si la reflexión crítica y teórica en torno al diario tiene una historia más bien reciente, en España sólo en las últimas décadas se ha emprendido la tarea de hacer ya no sólo una labor crítica, sino también la historia de un género que se había considerado como menor y marginal. La mayoría de los estudios ha partido precisamente del cuestionamiento sobre la escasez de testimonios en la literatura española, casi siempre comparada con la vasta producción de otras latitudes de Europa. Valga como ejemplo lo dicho por Enric Bou, quien al hablar del diario sostiene que “se trata de un tipo de texto marginal en el conjunto de la literatura autobiográfica, de publicación escasísima en el conjunto de la narrativa peninsular”.² Sin embargo, a medida que se sigue estudiando la historia del género en España, se ha ido revelando una producción que, por su misma naturaleza íntima, había permanecido (y aún permanece) soterrada. Más que limitarse a acentuar la escasez respecto a otras

¹ Para una exposición sobre las condiciones de posibilidad para este proceso de reafirmación véase el ya citado texto de Álvaro Luque Amo y Michel Braud, “El establecimiento del diario personal en el sistema literario: el diario literario en Francia y España”, pp. 347-373.

² E. Bou, “El diario: periferia y literatura”, p. 121.

tradiciones, me parece pertinente apuntar algunas razones que contribuyan al entendimiento de esta menor presencia para, posteriormente, ahondar en las particularidades del género en el panorama peninsular.

Como ya he hecho en el apartado anterior, antes de enunciar las condiciones que permitieron la afirmación del diario en España, me parece necesario esbozar algunos aspectos cruciales en el desarrollo de la escritura autobiográfica. Tras el camino que he trazado al hablar de las condiciones que permitieron el florecimiento de la escritura autobiográfica en una parte importante de Europa, la razón primordial para entender su escasez en las letras españolas se encuentra en las dificultades que se han presentado para la constitución de lo que he denominado el espacio íntimo. Son distintas las explicaciones que se han aducido para comprender este fenómeno: desde condiciones históricas y sociales hasta una especie de rechazo a la introspección inherente al carácter español.³ Evidentemente, tratar de reducir la cuestión a un esencialismo identitario no me parece el mejor camino a seguir, además de que contribuye a quitar importancia a una tradición no tan menor como se ha querido ver. Más acertado resulta destacar que en España la escritura autobiográfica surge y se desarrolla siguiendo otros derroteros que le confieren su particularidad.

Si hemos visto que el gesto fundacional de la autobiografía moderna está en las *Confesiones* de Rousseau, para el caso de la península ibérica hay que tomar en cuenta un texto que, anticipándose al ginebrino, marca diferencias trascendentales. Me refiero a la *Vida de la Santa Madre Teresa de Jesús*, publicada en 1588, escrita por ella misma, si bien bajo el mandato de su confesor. En comparación con el ya citado inicio de Rousseau, en la obra

³ Anna Caballé repasa brevemente estas distintas posturas en su texto titulado “Aspectos de la literatura autobiográfica en España”, *Scriptura*, 2 (1986), pp. 39-50. Con la misma cuestión se enfrentó Guillermo de Torre en su pionero ensayo “Memorias, autobiografías y epistolarios”, *Del 98 al Barroco*, Gredos, Madrid, 1969, pp. 71-93.

de la religiosa española saltan a la vista divergencias que habrán de marcar el rumbo de la escritura autobiográfica. Con un afán casi programático, escribe la santa de Ávila: “Quisiera yo que, como me han mandado y dado larga licencia para que escriba el modo de oración y las mercedes que el Señor me ha hecho, me la dieran para que muy por menudo y con claridad dijera mis grandes pecados y ruin vida”.⁴ Salta a la vista la inmediata irrupción del yo, el cual, sin embargo, se ve sometido a otra voluntad, como se recalca hacia el final del prólogo:

Sea bendito por siempre, que tanto me esperó, a quien con todo mi corazón suplico me dé gracia para que con toda claridad y verdad yo haga esta relación que mis confesores me mandan (y aun el Señor sé yo lo quiere muchos días ha, sino que yo no me he atrevido) y que sea para gloria y alabanza suya, y para que de aquí adelante, conociéndome ellos mejor, ayuden a mi flaqueza, para que pueda servir algo de lo que debo al Señor, a quien siempre alaben todas las cosas.⁵

A diferencia del gesto de Rousseau, la motivación de Santa Teresa proviene de una exigencia externa, encauzada siempre hacia el acto confesional y, en última instancia, hacia el encuentro con la divinidad. Los distintos caminos que habría de seguir la escritura autobiográfica en España resultan más claros cuando consideramos los avatares que encontró el texto teresiano, el cual estuvo al inicio bajo la mirada escrupulosa de la Inquisición. Lo anterior explica que la vida de la santa de Ávila no haya instaurado una fuerte tradición, pues su ejemplo demostró que “in Catholicism, as Teresa found out to her detriment, there is only one ‘religiously correct’ intimacy [...] and is expressed under the narrow guidance and vigilance of a confessor”.⁶ De esta forma, con la presencia siempre amenazante de la

⁴ Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, ed. de Dámaso Chicharro, Cátedra, Madrid, 1984, p. 117.

⁵ *Loc. cit.*

⁶ Laura Freixas, “Intimacy: A Missing Dimension in Spanish Literature?”, *Journal of Romance Studies*, 9 (2009), p. 13.

Inquisición y, más tarde, con las transformaciones de la Contrarreforma, la constitución del espacio íntimo en España encontró serias dificultades.

Con este antecedente, cabe preguntarse qué sucedió con el caso específico de los diarios, los cuales, si bien se insertan en el desarrollo de los géneros de la memoria, en España tienen también una historia particular. Como bien señala Caballé, las primeras manifestaciones de la escritura diarística en España se remontan al siglo XVI: “la España de este siglo ofrece valiosas aportaciones en la emergencia del individuo, y su reflejo en la escritura diarística, en relación a dos modalidades, el diario de viaje y el diario espiritual”.⁷ El género en España nace entonces a partir de dos fuerzas en constante tensión: “una representará una forma de apertura (en este caso a las nuevas tierras de ultramar) y otra de cierre, pues es imposible no vincular la emergencia de la espiritualidad con las luces y sombras del movimiento de la Contrarreforma”.⁸ En este sentido, los dos textos fundacionales de la escritura diarística en España están representados por el diario de Cristóbal Colón y por el *Diario espiritual* (1544-1545) de Ignacio de Loyola. Este último, al igual que el texto teresiano, tiene importancia como uno de los primeros testimonios de introspección, si bien siempre encaminada al diálogo con Dios. A partir del diario espiritual de Loyola, el espacio íntimo en España pudo haber acelerado su consolidación; sin embargo, fue silenciado “por la Contrarreforma católica, que mantendría su desconfianza sistemática hacia la expresión autobiográfica, viéndola como un elemento perturbador, incómodo y heterodoxo en relación con el dogma”.⁹ Lo anterior explica que hubiera que esperar hasta el siglo XX para contar con ediciones del texto del jesuita.

⁷ Anna Caballé, *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*, pp. 45-46.

⁸ *Ibid.*, pp. 56-57.

⁹ *Ibid.*, p. 165.

Si ya desde el siglo XVI se habían manifestado los primeros esbozos del género diarístico en España, llama la atención corroborar la ausencia casi total de diarios entre los siglos XVII al XIX, precisamente cuando en Francia e Inglaterra se afirmaba el género. Una ulterior explicación tiene que tomar en consideración la particular difusión que tuvo el espíritu ilustrado y, posteriormente, el Romanticismo en la península ibérica: más que en la introspección y el conocimiento de sí mismo, durante este periodo el pensamiento nuevo dio prioridad a una reflexión en torno al espíritu nacional. Así pues, a partir de la tensión entre apertura y cierre que se había manifestado en los primeros testimonios diarísticos, las condiciones históricas y sociales impidieron la compenetración de ambas esferas, imposibilitando la constitución de un espacio íntimo, el cual, en otras partes de Europa, había sido encarnado por el espíritu burgués decimonónico. De aquí que, mientras en la Francia del siglo XIX el auge del diario moderno va de la mano con la exploración de la interioridad, en España asistimos a un casi completo silencio al respecto. Este silencio vuelve complicado el trabajo de trazar la historia del género en la península ibérica; historia que, en estas líneas, esbozo apenas en sus rasgos más generales.¹⁰

Aunado a las dificultades apenas mencionadas, otra consideración particular del diario que complica situarlo en su dimensión histórica radica en la significativa divergencia que, en la mayoría de las ocasiones, media entre la fecha de su escritura y la de su publicación. Dado que mi interés responde sobre todo a las condiciones que permitieron la constitución del espacio íntimo, tomaré en cuenta, primordialmente, las fechas de escritura, pero sin dejar de lado las repercusiones del momento final de publicación.

¹⁰ Las dificultades para reconstruir la historia del diario en España quedan fielmente reflejadas en la ya citada obra de Anna Caballé, *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*, en la cual la autora opta por hacer un diccionario de temas y autores.

Como hemos visto, en el paso del siglo XVIII al XIX se afirma la práctica y propagación del diario moderno; durante este periodo, en España se encuentran dos ejemplos poco reconocidos, en parte también debido a la poca influencia que han ejercido en el devenir de la escritura diarística. El primer caso es el de Gaspar Melchor de Jovellanos, de quien se conserva un diario escrito entre 1790 y 1810. Éste, más que plegarse hacia la introspección, está mucho más cerca de las crónicas y las memorias, pues Jovellanos se detiene sobre todo en el aspecto público de los lugares y los acontecimientos. Por otro lado, se conserva también un diario (1780-1808) de Leandro Fernández de Moratín. Muy distinto del de su protector y contemporáneo, el de Moratín se parece más a los antiguos diarios familiares: en un estilo casi críptico, el autor anota los acontecimientos del día y hace un balance de sus cuentas. Ambos textos reflejan cuán lejos les queda todavía a los españoles el espacio íntimo y privado que caracteriza al diario moderno. Por estas mismas razones, la edición de estos cuadernos se realizó sólo después de más de un siglo de su escritura, lo cual explica la nula influencia que ejercieron en generaciones posteriores.

Con estos escasos antecedentes corroboramos que, durante el siglo XIX, momento del auge de la escritura diarística en otros países, casi no hay diarios en España. Como lo señala Laura Freixas: “en cuanto a los grandes escritores del XIX, ni uno sólo de ellos, en contraste con sus coetáneos franceses, nos ha dejado un diario”.¹¹ Las razones de este vacío ya han sido esbozadas: el encausamiento del espíritu romántico hacia la vida política, el lento desarrollo de una clase burguesa, el control que seguía ejerciendo la institución católica. Llama la atención que, impulsado precisamente por el espíritu católico (y, en cierta medida, haciéndose eco del antecedente de Santa Teresa y San Ignacio), hacia finales del siglo, en

¹¹ Laura Freixas, “Auge del diario íntimo en España”, *Revista de Occidente*, ed. cit., p. 7.

1899, Miguel de Unamuno haya emprendido la escritura de un breve diario espiritual. Este diario, que cubre apenas unos cuantos meses, es el reflejo de una crisis personal y de fe. Y precisamente como resultado de esta crisis, Unamuno proyecta aquí sus constantes tribulaciones, poniendo el acento en el yo íntimo (para reafirmarlo, pero también para cuestionarlo) y ya no en el espacio público. De aquí que Caballé llegue a afirmar que “la trayectoria del diario íntimo en la España contemporánea podría arrancar del diario espiritual escrito por Miguel de Unamuno”.¹²

En este punto hay que tomar en cuenta cierta inflexión que dificulta aún más el estudio del diario en España. A lo sostenido por Caballé, habría que agregar que la trayectoria del diario íntimo en España nace de un doble impulso: por un lado está la obra de Unamuno y, por el otro, el que quizás sea el diario más importante en la España de la primera mitad del siglo xx, es decir, *El cuaderno gris* de Josep Pla, el cual cubre poco más de un año, entre 1918 y 1919. Algunas de las dificultades (y, a la vez, las ventajas) de considerar estas dos obras radican, de inicio, en la cuestión de la lengua, pues la obra de Pla fue escrita en catalán. A partir de este momento veremos cómo la tradición del diario en España ha sido particularmente fructífera en Cataluña, como lo han señalado diversos críticos.¹³ Más allá de postular dos tradiciones en pugna, la consideración de los casos específicos demuestra que ha habido un diálogo constante de los diarios escritos tanto en catalán como en castellano. De cualquier manera, la importancia de las obras de Unamuno y de Pla radica en la forma en que proyectan una consciencia diarística, pues ambos comienzan a extender los límites del género: Unamuno cuestiona la rigidez temporal, omitiendo las fechas, mientras que Pla revisa

¹² A. Caballé, “Ego tristis (El diario íntimo en España)”, p. 109.

¹³ Véase Jordi Gracia, “El paisaje interior. Ensayo sobre el diarismo español contemporáneo”; Laura Freixas, “Intimacy: A Missing Dimension in Spanish Literature?”; y Enric Bou, “El diario: periferia y literatura”.

su diario durante muchos años, sometiéndolo a un proceso de reescritura que ponía en duda la tan raída cuestión de la sinceridad. Sin embargo, la importancia de estos dos diarios también habría de ser reconocida tardíamente, pues el de Unamuno se publicó en 1970, mientras que el de Pla apareció en 1966 y fue traducido al castellano en 1975.

Con la reciente revisión del género en España, se han rescatado otros textos escritos a inicios de siglo, de entre los que destaca sobre todo la obra de Alejandro Sawa, *Iluminaciones en la sombra*, publicada en 1910, apenas un año después de la muerte del autor.¹⁴ Otros textos que dan cuenta del alba del género en España son *Día por día de mi calendario*, de Manuel Machado, el *Diario íntimo* de Emilio Prados o los distintos diarios de Mariá Manent, por mencionar algunos casos emblemáticos. Más allá de establecer fechas, u obras precisas, este incipiente despertar de la escritura diarística, aún a medio camino entre lo público y lo privado, comienza a perfilar el espacio de la intimidad necesario para la afirmación del género en décadas posteriores. Aunado a esto, la discusión en torno a la categorización (y trascendencia) de estos textos es fiel reflejo de la gravitación genérica del diario.

A medida que nos acercamos al meridiano del siglo, se percibe que el espacio íntimo propicio para la escritura diarística comienza a ser terreno fértil en España. Sin embargo, un acontecimiento capital de la historia del país habría de detener este incipiente impulso, el cual, sólo décadas más tarde, daría paso de lleno a toda una serie de textos que mostrarían la vitalidad de los géneros de la memoria. Me refiero, por supuesto, al estallido de la guerra civil y al consiguiente régimen de Franco, durante el cual habría de disminuir la publicación

¹⁴ Por la reducida brecha entre su escritura y su publicación, Álvaro Luque Amo considera el texto de Sawa como el primer diario personal y literario en la tradición española. Véase Álvaro Luque Amo, “*Iluminaciones en la sombra*: el diario de Alejandro Sawa en la literatura española”, *Estudios Románicos*, 28 (2019), pp. 307-316. Más allá de establecer fechas, u obras precisas, la discusión en torno a la categorización de estos textos es fiel reflejo de la gravitación genérica del diario.

(más no la producción) de los testimonios escritos en primera persona. Esto ayudaría a explicar que, como sucede con otros aspectos de la literatura de la posguerra, el diario también se haya trasladado al exilio, como lo demuestran los textos de Max Aub, Rosa Chacel, Tomás Segovia, Zenobia Camprubí o Ramón Gaya. Para la historia del diarismo español, estos textos representan un importante paso en la exploración de las potencialidades del género, ya que a menudo nos brindan una reflexión más profunda sobre la compleja relación del yo con el tiempo y, sobre todo, con el espacio. En el caso de estas obras del exilio, la mayoría publicada en España tras la muerte de Franco, sólo en años recientes han surgido estudios que precisan la importancia que han tenido para las nuevas generaciones de escritores.¹⁵ Lo que sin duda demuestra esta producción es que, en los años previos a la guerra civil, se había ya consolidado el espacio íntimo asociado con el diario: espacio que permaneció soterrado hasta la muerte de Franco.

Si la expresión del diario durante el franquismo encontró un desarrollo importante fuera de España, habría que preguntarnos qué sucedió con los autores que se quedaron en el país. Ponderar sobre todo qué pasó con los más jóvenes, para quienes la guerra civil se fue volviendo un referente cada vez más lejano. En un libro reciente editado por José Teruel se señala la “función de los géneros autobiográficos en la construcción identitaria tanto individual como generacional de la literatura española del medio siglo.”¹⁶ Por sus implicaciones para la historia tanto colectiva como individual, la memoria del pasado reciente fue una cuestión capital para los escritores de esta generación, tal y como quedó reflejado en

¹⁵ El acercamiento más importante a los diaristas del exilio es, sin duda, el desarrollado por Eusebio Cadena Gallardo, *El diario y su aplicación en los escritores del exilio español de posguerra*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2004.

¹⁶ Ana Garriga Espino y José Teruel, “Introducción: de la teoría a la circunscripción histórica”, en José Teruel (ed.), *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2018, p. 27.

la proliferación de los géneros de la memoria que caracteriza su producción literaria. A lo anterior habría que agregar que estos autores comenzaron a nutrirse de la importante tradición autobiográfica que se había desarrollado en otros países. Ante las nuevas potencialidades de la relación entre la escritura y la memoria, prácticamente ningún escritor de esta generación dejó de utilizar su obra para indagar en su propia vida. Como ejemplos emblemáticos podríamos citar la autobiografía de Juan Goytisolo o las memorias de Carlos Barral, que constituyen uno de los documentos autobiográficos más importantes de la literatura española del siglo XX. En este breve elenco de los textos autobiográficos de esta generación ocupa un lugar importante el *Retrato del artista en 1956*, el primer diario de Jaime Gil de Biedma, sobre el cual insistiré más adelante. Asimismo, a partir de la década de los 80 se han ido publicando los diarios de varios escritores, entre los que destacan el *Diario (1918-1947)* de Juan Bernier, los *Diarios (1957-1989)* de Carlos Barral, *Un año de mi vida (1970-1971)* de Miguel Delibes, los dos *Dietari (1979-1982)* de Pere Gimferrer, el *Diario anónimo (1959-2000)* de José Ángel Valente o el extenso *Diario (1944-2000)* de Carlos Edmundo de Ory.

Este brevísimo cuadro corrobora lo dicho por Caballé, quien afirma que tiene “mucho sentido la explosión del diarismo en los años ochenta del pasado siglo, pues más allá del descubrimiento de nuevos fillos narrativos por parte de un grupo de escritores nacidos en torno a los años 50, estaría su necesidad interna de experimentar y bregarse con un lenguaje moral poco arraigado en la cultura española y que requería experiencia y recorrido”.¹⁷ Esta

¹⁷ A. Caballé, *Pasé la mañana escribiendo*, p. 29. Sobre la importancia de los géneros de la memoria para esta generación, también sostiene Javier Pérez Escotado en su introducción a las *Conversaciones* con Jaime Gil de Biedma: “La memoria y las memorias, es decir, algo que contar, comenzaron a llegar cuando precisamente la generación de Gil de Biedma, la del 50, la del medio siglo, comenzó a publicar sus precoces recuerdos y se inicia la recuperación de la generación del 36, ya en la segunda mitad de los 70”, p. 23.

generación de escritores abrió entonces el camino no sólo para la proliferación del género, sino también para la experimentación, como lo demuestra la obra de autores contemporáneos.

Hacia el nuevo milenio, el diario íntimo en España ha perdido en gran parte su carácter privado y, para algunos autores, se ha vuelto la obra central de su producción: tras más de un siglo de la experiencia de Amiel, el diario ha dejado de ser impedimento para la escritura y se ha convertido en la obra de toda una vida, entendida como *work in progress*. Esta (con) fusión entre escritura y experiencia ha abierto el camino hacia una auténtica reconfiguración de la subjetividad, como la ha llamado Leonor Arfuch, para quien el diario escrito con miras a ser publicado se ha convertido en “objeto de ajuste, borradura, reescritura total o parcial, en definitiva, y una vez más, se trata de lo íntimo en lo público, del espectáculo de la interioridad”.¹⁸ Esto lo confirma la obra de los diaristas de mayor calado en el panorama español contemporáneo: Andrés Trapiello y su monumental *Salón de pasos perdidos* (del cual se han publicado hasta ahora 22 volúmenes) y José Luis García Martín con sus casi 20 libros de diarios publicados a la fecha. La obra de ambos autores demuestra cómo también en este género ha incidido de manera importante la industria editorial, pues su producción se ha insertado en el renovado interés que el mercado ha conferido a la escritura autobiográfica, como lo demuestran las colecciones especializadas en la publicación de géneros de la memoria.¹⁹ La creación de este mercado ha abierto nuevos derroteros en la manera en que los autores encaran la escritura diarística. En el acelerado camino de afirmación de un espacio íntimo, la experiencia demuestra que “la literatura española ha llegado al diario íntimo en un

¹⁸ L. Arfuch, *El espacio biográfico*, p. 110.

¹⁹ Toda la obra de Trapiello ha sido publicada por Pre-Textos, editorial cuyo catálogo también cuenta con los diarios de Juan Bernier, Ramón Gaya, José Jiménez Lozano y Tomás Segovia, entre los más importantes. Por su parte, los libros de José Luis García Martín han sido publicados por Renacimiento, que edita una Biblioteca de la memoria, una valiosa colección de textos autobiográficos (no siempre escritos por españoles). De igual forma, la editorial Alba cuenta con importantes textos diarísticos, como la obra de Max Aub y una reciente edición del diario de André Gide.

momento en que el concepto de intimidad, y el género literario que supuestamente la encarna han sido desnaturalizados”.²⁰ Sin llegar a los casos extremos de Trapiello o de García Martín, existen obras que, por otros caminos, siguen explorando las particularidades que ofrece la escritura diarística, como es el caso de los tres diarios (1991-1999) de Laura Freixas, los tres volúmenes (1980-2007) de Andrés Sánchez Robayna o el breve *Dietario voluble* (2005-2008) de Enrique Vila-Matas.

Este recorrido sobre el diarismo en España ha demostrado que, con sus peculiaridades, el género ha ido forjando una importante tradición. Si bien este país no tuvo una gran presencia en el momento del surgimiento y de la consolidación del diario, a partir de principios del siglo XX aparecieron una serie de textos que han ido cobrando cada vez mayor importancia. Las especiales circunstancias sociales y culturales de España a lo largo del siglo XX han dejado su marca en el diario, y ya no sólo en los temas, sino también en la relación que los autores han fraguado entre memoria y escritura. Habida cuenta de la producción diarística en España se puede plantear la importancia de una obra como la de Jaime Gil de Biedma. Y es que, como síntesis de las distintas formas del género así como de los factores históricos que lo han condicionado, sus diarios representan un hito fundamental de la tradición peninsular.

²⁰ L. Freixas, “Auge del diario íntimo en España”, p. 14.

EL PROYECTO (AUTO)BIOGRÁFICO DE JAIME GIL DE BIEDMA

es el poeta, el poeta puro
que canta: ¡el tiempo, el tiempo y yo!
Antonio Machado

HISTORIAL DE UN PERSONAJE

Cuando Jaime Gil de Biedma publicó en 1959 *Compañeros de viaje* (su primera importante colección de poesía¹), en la solapa de la edición aparecía un texto en el que, en tercera persona, el autor hacía una breve reseña biográfica-intelectual del entonces poeta de treinta años.² Esta nota sería reelaborada años más tarde, en 1969, cuando el escritor español hizo un primer balance de su obra al publicar su *Colección particular*, antología en la que reunía gran parte de su producción poética. En la contraportada de esta edición de Seix Barral aparecía una nueva nota autobiográfica que, asumiendo ahora la perspectiva de la primera persona,³ retomaba algunos fragmentos del anterior texto. En esta segunda nota se hacía alusión a dos aspectos de la vida del autor: en primer lugar se enunciaban algunos datos biográficos: la fecha de nacimiento, las ciudades a las que había estado más ligado, los

¹ Antes de esta colección de poemas, Gil de Biedma había publicado algunas *plaquettes* en ediciones no venales: *Amistad a lo largo* (1952), *Versos a Carlos Barral por su poema "Las aguas reiteradas"* (1952) y *Según sentencia del tiempo* (1953). La mayoría de estos materiales serían rechazados en las ediciones posteriores de la obra del autor.

² También reproducido en Jaime Gil de Biedma, *Obras. Poesía y prosa*, ed. de Nicanor Véllez, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, p. 1335. La autoría de esta nota autobiográfica se puede corroborar en una anotación del *Diario de Moralidades*, p. 350.

³ Respecto a la vacilación entre la primera y la tercera persona, resulta interesante leer las reflexiones que hace Carlos Barral en su diario previo a publicar el volumen de versos *Figuración y fuga*: "¿Convendría que redactase la nota *bioblio* en primera persona, adelantándome a toda sonrisa?", *Diario de "Metropolitano"*, ed. Luis García Montero, Diputación provincial de Granada, Granada, 1988, p. 189. El texto de Barral apareció finalmente en tercera persona, con un tono muy similar al asumido por Gil de Biedma en sus paratextos autobiográficos. Otro ejemplo se encuentra en una nota (auto)biográfica escrita en 1966 por Gabriel Ferrater, la cual ofrece puntos en común con el texto de Gil de Biedma en tanto elaboración de un retrato biográfico-intelectual. La nota se encuentra reproducida en Gabriel Ferrater, *Noticias de libros*, Península, Barcelona, 2000, pp. 5-7.

estudios que había realizado y, hacia el final, una muy breve referencia a su orientación política; la segunda parte enumeraba, en cambio, las obras que había publicado hasta ese entonces: el ensayo *Cántico, el mundo y la poesía de Jorge Guillen* (1960) y tres libros de poesía: *Compañeros de viaje* (1959), *Moralidades* (1966) y *Poemas póstumos* (1968).

En 1975 Gil de Biedma emprendió la tarea de reunir por primera vez su poesía completa ahora bajo el título de *Las personas del verbo*. En su cuarta de forros aparecía una breve nota biográfica, en tercera persona, que resumía algunos de los puntos ya presentes tanto en *Compañeros de viaje* como en *Colección particular*. Este entramado biobibliográfico tuvo una posterior y última reelaboración cuando el autor publicó en 1982 la segunda edición de *Las personas del verbo*.⁴ En la “Nota autobiográfica”, insertada ahora plenamente en el umbral de la producción poética, reproducía lo ya dicho en la primera parte del texto de 1969, pero, tras el primer párrafo, introducía la perspectiva del paso del tiempo.⁵ Así pues, pasados doce años desde la edición de *Colección particular*, el autor hacía un nuevo balance, especialmente de su producción literaria, la cual, para ese entonces, estaba prácticamente saldada en tres géneros: el *Diario del artista seriamente enfermo* (1974), los ensayos reunidos en *El pie de la letra* (1980) y, finalmente, *Las personas del verbo*. Esta nota cerraba con una reflexión en la que el autor se cuestionaba sobre las razones que lo habían llevado a dejar de escribir,

⁴ Esta breve pero intrincada historia textual de la producción poética de Gil de Biedma da cuenta de la labor crítica que aún queda por hacer. La edición “definitiva” de *Las personas del verbo* publicada en 1982 no es sino la última selección que el propio autor hizo de su obra poética, dejando fuera una serie de composiciones que habían dejado de satisfacerle con el paso de los años. Un primer intento por reunir otros poemas del autor fue realizado por Carme Riera en 1998, en cuya edición se incluían algunos versos de juventud. Labor similar a la que realizó Nicanor Vélez, quien en su edición de las *Obras* de Gil de Biedma incluye los poemas dedicados a Carlos Barral, algunos divertimentos de juventud y varias de sus traducciones. Otra contribución importante en este sentido es la que ha realizado Álvaro Álvarez, quien en su tesis doctoral ofrece una auténtica edición crítica de *Compañeros de viaje*. Así pues, al hacer referencia a la edición definitiva de *Las personas del verbo*, asumo su naturaleza como proyecto cercado por el propio Gil de Biedma.

⁵ Como ejemplo de las múltiples autocitas que se encuentran en la obra de Jaime Gil de Biedma, un eco de esta nota se percibía ya al inicio de la lectura poética que el autor había dado en Oviedo en 1981, reproducida en *El pie de la letra*, pp. 585-612.

llegando a la siguiente conclusión: “mi poesía consistió –sin yo saberlo– en una tentativa de inventarme una identidad; inventada ya, y asumida, no me ocurre más aquello de apostarme entero en cada poema que me ponía a escribir, que era lo que me apasionaba”.⁶

La invención de una identidad. Bien podría haber sido éste el título de la nota autobiográfica de Gil de Biedma. Si hasta ahora me he detenido en las distintas reelaboraciones que hizo el autor de estos paratextos⁷ es porque en ellos da cuenta de su constante preocupación por entretener la vida y la obra. ¿Podríamos entonces considerar la totalidad de la obra de Gil de Biedma como un proyecto autobiográfico? Sí, a condición de no pretender hacer una lectura reduccionista en la que la obra del autor se vea como una simple reelaboración de algunos acontecimientos biográficos.⁸ A nivel textual, este proyecto

⁶ Jaime Gil de Biedma, “Nota autobiográfica”, *Las personas del verbo*, ed. de Andreu Jaume, Lumen, Barcelona, 2015, pp. 16-17. Al referirse a este arduo proceso de invención de una identidad, Luis García Montero lo concibe, no como “la construcción de un mundo paralelo, autónomo en sus dominios de lenguaje y vida, sino una búsqueda de sentido, un modo de pensar, una voz capaz de hablar de la realidad y una figura capaz de habitarla”, *Un orden conflictivo. (La poesía de Jaime Gil de Biedma)*, Universidad de Valladolid, Valladolid-Nueva York, 2019, p. 12.

⁷ A lo ya mencionado se podría agregar otro texto que ha sido poco considerado por la crítica. Se trata de la cronología que, según Carme Riera en su estudio sobre la Escuela de Barcelona, el propio Gil de Biedma escribió para una antología de su poesía preparada por Shirley Mangini, publicada en 1980. Este texto resulta revelador, pues, volviendo a la tercera persona, el autor entretiene ya no sólo los acontecimientos biográficos y literarios, sino también los históricos, desde 1929 (fecha de nacimiento del poeta) hasta 1975 (fecha de la primera edición de *Las personas del verbo* y, también, de la muerte de Franco). Esta cronología da cuenta, fantasmáticamente, de la vida y obra del personaje Jaime Gil de Biedma.

⁸ Esta lectura es también compartida por otros estudiosos de la obra de Gil de Biedma. En su ensayo “Hacia una autobiografía de Jaime Gil de Biedma. La doble insuficiencia del arte y de la vida”, en José Teruel (ed.), *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*, ed. cit., José Teruel rastrea ciertas relaciones intratextuales que apuntan al proyecto autobiográfico de la obra del autor. Por su parte, Andreu Jaume, editor de la totalidad de la obra del escritor español, en el prólogo a los diarios señala que estos representan una “autobiografía rotunda y radical”, en Jaime Gil de Biedma, *Diarios 1956-1985*, ed. de Andreu Jaume, Lumen, Barcelona, 2015, p. 10. De igual forma, al referirse a la correspondencia apunta a una secuencia autobiográfica que se constituye como “una memoria intelectual y moral, una crónica a la vez íntima y pública donde se proyecta –aunque sea con la intermitencia fantasmagórica del fragmento– tanto la evolución literaria del autor como el retrato coral de su grupo poético y por consiguiente la imagen de la época y el país en que le tocó vivir”. Véase Andreu Jaume, “Narciso en Calibán: Jaime Gil de Biedma en sus cartas”, en Jaime Gil de Biedma, *El argumento de la obra. Correspondencia*, ed. de Andreu Jaume, Lumen, Barcelona, 2010, pp. 10-11. Algo similar sostiene Luis García Montero cuando se refiere al mundo poético de Gil de Biedma como “un modo de mirar, un conjunto de verdades subjetivas, las palabras preferidas, las situaciones evocadas, las cualidades que configuran una voz literaria en su relación con el tiempo y con el mundo. Después hay que identificar de qué forma se articulan y enlazan todos estos dispositivos de la emoción lírica. El tipo de indicaciones sugeridas apuntan siempre a la condición del yo; y está bien, porque la poesía es un ejercicio de

autobiográfico se nutre de diálogos, resonancias y contrapuntos que son testimonio de una estrecha relación entre los distintos géneros, todo con el cometido de inventar a ese personaje al que, en sus poemas más tardíos, el autor no dudó en llamar Jaime Gil de Biedma.

En este punto resulta pertinente exponer algunos elementos que permitan dar mayor consistencia a lo que denomino el proyecto autobiográfico del autor, para lo cual las aportaciones teóricas de Leonor Arfuch ofrecen un firme asidero. En el trabajo de contar una vida, la teórica argentina proyecta un punto intersticial al que denomina escritura auto/biográfica, entendida “como un desdoblamiento de sí que equipara en cierto modo al biógrafo y al autobiógrafo: el primero, para construir su personaje, debe realizar una inmersión en la vida del otro; el segundo, al objetivar su relato, realiza un extrañamiento de sí para verse *con los ojos de otro*”.⁹ La presencia de ese yo fantasmático crea así un espacio de indeterminación en el que la propia experiencia se desdobra como relato de un personaje que *se inventa* en el instante mismo de la escritura. En el caso específico de la autobiografía, el procedimiento resulta más problemático, pues el autor debe desdoblarse para dar cuenta de sí como un otro (re)creado por el ejercicio de la memoria. Por esta razón, a diferencia de Arfuch, no concibo la relación autobiográfica como simple cuestión de perspectiva, sino como la postulación de un espacio sin pertenencia en el que la experiencia (*bios*) del *sí* se (con)funde con el *grafos* para dar forma a un personaje espectral en constante devenir. A partir de ahora, entonces, haré referencia a este intrincado proceso integrándolo en el concepto del proyecto (auto)biográfico de Jaime Gil de Biedma.

conocimiento en el que los ámbitos de lo privado y lo público no pueden separarse de la indagación en la intimidad”, *Un orden conflictivo. (La poesía de Jaime Gil de Biedma)*, p. 7.

⁹ L. Arfuch, *Memoria y autobiografía*, p. 49.

En una carta de 1974 a María Zambrano, el poeta español había hecho referencia “a una tentativa de autobiografía literaria [...] que interrumpí apenas iniciada”.¹⁰ Diez años más tarde, en el prólogo a *Dos infancias y la guerra*, de Joan y Jacint Raventós, sostenía lo siguiente:

En los niños de la guerra que luego dimos en ser escritores, ese empeño de reconciliación con la propia historia y con el propio presente se tradujo en una relativa abundancia de poemas, narraciones y textos más o menos autobiográficos en los que la reflexión acerca de la propia experiencia social y los recuerdos de la guerra civil tienen una función significativa preponderante. [...] José Agustín y Juan Goytisolo, Carlos Barral y yo, a nuestro modo cada cual hemos escrito, luego, un cierto número de obras en las que los recuerdos de la guerra y la reflexión autobiográfica –explícita o implícita– son elementos muy determinantes.¹¹

Si Gil de Biedma siguió adelante con su proyecto, es evidente que lo hizo desde su muy particular perspectiva, renunciando al restrictivo pacto al que aludía Lejeune. Es el del poeta catalán, en cambio, un pacto de ambigüedad¹² que, como veremos, se fundamenta en el constante enmascaramiento así como en la complicidad de quien lo observa desde la propia máscara, “hipócrita lector –*mon semblable, mon frère!*”. De esta forma se perfila un proyecto (auto)biográfico mediante el cual, como sostenía el autor en 1982, pretendía inventarse una identidad. Rememorándolo años más tarde en una entrevista con Carme Riera y Miguel Munárriz, el poeta describía esta invención de la siguiente manera: “Sí, era un personaje parecido a mí; por ejemplo, era de parecida clase social, con la misma educación, con una sensibilidad de burgués civilizado, pero yo no lo veía como una réplica de mi propio

¹⁰ Jaime Gil de Biedma, *El argumento de la obra. Correspondencia*, ed. de Andreu Jaume, Lumen, Barcelona, 2010, p. 360. (Para toda la correspondencia del autor hago referencia a esta edición, salvo en un par de excepciones que especifico en nota a pie de página)

¹¹ Jaime Gil de Biedma, “Dos infancias y la guerra”, *El pie de la letra. Ensayos completos*, ed. de Andreu Jaume, Lumen, Barcelona, 2017, pp. 381-383. (Todos los ensayos del autor los retomo de esta edición).

¹² A medio camino entre los procesos de la autobiografía y los de la autoficción, Manuel Alberca ha propuesto precisamente el concepto de pacto ambiguo. Véase al respecto su estudio *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

personaje; eso es un proceso lento de incorporación en que ese personaje que se parece a mí se va convirtiendo, finalmente, en Jaime Gil de Biedma”.¹³ La compenetración entre escritura y memoria dará forma a este intrincado proceso de incorporación, hilvanando así los límites entre vida y arte que constituyen el historial de lo que Joan Ferraté denominara un personaje espectral, “único tema de la poesía de Jaime Gil de Biedma”.¹⁴ En gran medida, podemos sostener que todo el proyecto (auto)biográfico de Gil de Biedma se trató, precisamente, de la invención de un personaje, del que en todo momento trató de distanciarse pero en el que, irremediabilmente, terminó por reconocerse: el poeta convertido en poesía o, en este caso, el autor convertido en personaje.

Ahora bien, resulta fundamental tomar en cuenta las condiciones de enunciación del mencionado proyecto, sobre todo a la luz de determinados aspectos que, como hemos visto, condicionan el trabajo de la escritura autobiográfica. Quizás el elemento más importante al respecto tenga que ver con la constitución de un espacio íntimo sancionado por las condiciones históricas y sociales de la Barcelona burguesa durante el franquismo. Como proyecto en marcha, la obra de Gil de Biedma se coloca en unas coordenadas específicas que corresponden al acelerado proceso de la entrada de España en la modernidad, con todas las implicaciones que ello conlleva, incluidas las profundas transformaciones en la subjetividad contemporánea. Así pues, el caso de Gil de Biedma resulta emblemático como antecedente de un espacio íntimo que se muestra al tiempo que se oculta, como paso previo de una intimidad que “se va desdibujando y se reconfigura: deja de ser un territorio donde imperaban

¹³ Jaime Gil de Biedma, “‘Escribir fue un engaño’. Palabras póstumas del poeta seriamente enfermo”, Entrevista de Carme Riera y Miguel Munárriz, *Jaime Gil de Biedma. Conversaciones*, ed. de Javier Pérez Escotado, El Aleph, Barcelona, 2015, p. 243. (Salvo indicación contraria, todas las entrevistas citadas en esta investigación provienen de esta edición).

¹⁴ Joan Ferraté, “A favor de Jaime Gil de Biedma”, *El juego de hacer versos. Litoral*, 163-164-165 (1986), p. 65.

—porque *debían* imperar— el secreto y el pudor de lo que era estrictamente privado, para transformarse en un escenario donde cada uno puede —y hasta *debería*— poner en escena el show de su propia personalidad”.¹⁵ Esta tensión se convierte en uno de los puntos nodales de la escritura del autor y da forma a un personaje que se debate entre la libre expresión de sus pasiones más profundas y la observancia de las apariencias del hombre de negocios de la burguesía catalana. De aquí que, confiando en el porvenir y la posteridad, el proyecto (auto)biográfico de Gil de Biedma sea también prospectivo, como anticipación y disputa de un futuro¹⁶ en el que las condiciones de posibilidad quebrasen finalmente el yugo de la (auto)censura.

Por otra parte, la cuestión de la (auto)censura reviste un papel importante en la relación intergenérica de la obra de Gil de Biedma, como él mismo llegará a explicitarlo en una anotación de 1965 en la que me detendré más adelante. Por ahora baste decir que la visión en conjunto de su producción literaria pone en primer plano la tensión entre lo que el diario revela y la poesía oculta. Lo anterior corrobora las miras del propio Gil de Biedma y de su obra como escritura cuya posteridad se va fraguando en el espacio textual de sus diarios.

El título que he puesto a este apartado evoca evidentemente el texto que Luis Cernuda escribiera para reconstruir el trayecto vital de *La realidad y el deseo* y que publicara en 1959 bajo el título de “Historial de un libro”. Al hacerme eco del poeta sevillano, subrayo también la importancia que aquel ensayo tuvo en la formación del proyecto (auto)biográfico de Gil de Biedma. Tras el interés suscitado por la primera edición de *La realidad y el deseo*, el escritor barcelonés señalaba en una entrevista de 1986: “la segunda etapa de mi entusiasmo por Cernuda, que data de finales de 1959, viene por la lectura de *Estudios sobre poesía*

¹⁵ P. Sibilia, *La intimidad como espectáculo*, p. 293.

¹⁶ Véase L. Arfuch, “De biógrafos y biografías: la pasión del género”, p. 47.

española contemporánea y de Historial de un libro".¹⁷ El ensayo de Cernuda se convirtió entonces para Gil de Biedma en una suerte de poética que ponía de manifiesto que, en la compenetración de vida y obra, de experiencia y escritura, "el sentido de la poesía y la historia de su concreta experiencia personal son una y la misma cosa".¹⁸ Evidentemente, el ejemplo al que apunta Gil de Biedma se encuentra en los poemas del sevillano, aunque unas páginas más adelante agrega: "Lo que en ellos se dice tiene una validez que no es sólo poética: la validez de una experiencia real y contingente que, el lector se da cuenta de ello, podía lo mismo haberse expresado en forma de fragmento autobiográfico, narración o ensayo".¹⁹ El mismo Gil de Biedma expresó algo similar en sus ensayos²⁰ y en lo que aquí llama fragmentos autobiográficos, como lo son los paratextos ya mencionados y, especialmente, sus diarios, uno de cuyos rasgos fundamentales se encuentra precisamente en la consideración del fragmento como unidad de sentido. Así pues, siguiendo con el historial de ese personaje espectral llamado Jaime Gil de Biedma, es en el *Retrato del artista en 1956* donde se pone en marcha el proyecto (auto)biográfico explorando y, sobre todo, cuestionando las particularidades de la escritura diarística. Para el análisis del personaje me detendré en las distintas manifestaciones de lo que se puede reconocer como máscaras verbales, es decir, ciertas figuraciones del personaje que dejan una huella específica en la escritura diarística a partir de determinados rasgos. Para entender cómo es que se constituyen estas máscaras, vale la pena detenernos, antes que todo, en un aspecto que condiciona gran parte de la obra de Gil de Biedma: la ironía.

¹⁷ Jaime Gil de Biedma, "La perfección y el gozo", Entrevista de Adolfo García Ortega, *Conversaciones*, p. 215.

¹⁸ Jaime Gil de Biedma, "El ejemplo de Luis Cernuda", *El pie de la letra*, p. 126.

¹⁹ *Ibid.*, p. 127.

²⁰ En su introducción a *El pie de la letra*, Jaime considera esta colección de ensayos como una especie de "autobiografía crítica", "Prólogo. La prosa de un poeta", p. 20.

LAS MÁSCARAS DE LA IRONÍA

“Elegir la propia máscara es el primer gesto voluntario humano, y es solitario”
Clarice Lispector

La presencia de la ironía se ha consolidado como un tema recurrente, casi un punto ancilar, para muchos de los estudiosos de la obra de Gil de Biedma. Como hemos visto, en la construcción de su personaje espectral el autor nunca aspiró a que éste fuera una réplica exacta de la idea que tenía de sí mismo: se trató más bien de un complejo proceso de invención de una identidad, razón por la cual sería un error proponer una lectura estrictamente autobiográfica de su obra, tal y como he mencionado. Un elemento que el autor consideraba fundamental para lograr el distanciamiento frente a su personaje radicaba precisamente en la utilización de la ironía.

En su introducción a *Volver*, antología del poeta catalán, Dionisio Cañas afirma lo siguiente:

En el caso de Jaime Gil de Biedma es la mirada irónica lo que unificaría las demás actitudes e intereses. Y por ironía entiendo tanto la figura retórica así llamada como la postura filosófica, tan característica de nuestro siglo, que va desde el absurdo como respuesta a la conciencia del vacío existencial hasta el distanciamiento irónico, del yo y de la historia, mediante el simulacro artístico.²¹

Si, como señala Cañas, la obra de Gil de Biedma puede considerarse irónica en al menos dos direcciones, considero pertinente apuntar algunos rasgos generales sobre este concepto,

²¹ Dionisio Cañas, “La mirada irónica de Jaime Gil de Biedma”, en Jaime Gil de Biedma, *Volver*, ed. de Dionisio Cañas, Cátedra, Madrid, 1989, p. 12

pues en ocasiones suelen darse por sentadas sus diversas atribuciones. Desde la antigüedad clásica los tratadistas solían presentar la ironía como una figura retórica, pero fue sólo a partir del paso del siglo XVII al XVIII cuando la ironía, como producto de la modernidad, comenzó a diversificarse, al grado de convertirse en uno de los conceptos más manipulados por la crítica.²² Así pues, reduciendo al extremo las dos acepciones de su historia conceptual, podemos decir que la ironía “is at once a general attitude and a localized figure of speech”.²³

Resulta hasta cierto grado más sencillo partir de la ironía como figura retórica, la cual suele definirse, a grandes rasgos, como dar a entender lo contrario de lo que se dice: vituperar para alabar o alabar para vituperar, de acuerdo a su formulación más sencilla. Ahondando en esta acepción, Muecke define la ironía como “a way of writing designed to leave open the question of what the literal meaning might signify: there is a perpetual deferment of significance. The old definition of irony –saying one thing and giving to understand the contrary– is superseded; irony is saying something in a way that activates not one but an endless series of subversive interpretations”.²⁴ En este sentido, aunque la ironía podría estar cercana a la metáfora como figura de sustitución, lo que la distingue de ésta última es que opera mediante la negación del primer significado.²⁵ Por esta misma razón, en su relación con el lector, la ironía entraña un riesgo considerable, pues “al decir una cosa e insinuar otra, el autor se expone al riesgo de que el lector no llegue a percibir la ironía o, si no, de que se oponga a hacer la reconstrucción del significado que este recurso exige”.²⁶ El distanciamiento

²² Para un resumen conciso de la historia conceptual de la ironía, remito al texto de D. C. Muecke, *Irony and the Ironic*, Methuen, Londres-Nueva York, 1982.

²³ *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, s. v. IRONY.

²⁴ D. C. Muecke, *op. cit.*, p. 31.

²⁵ Véase Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1974, pp. 22-24.

²⁶ James Valender, *Luis Cernuda y Rubén Darío. Modernismo e ironía*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2003, p. 30.

que presupone la ironía puede provocar problemas de interpretación e impedir al lector vislumbrar lo que oculta el enmascaramiento verbal.

La segunda definición de la ironía es mucho más complicada, pues ha estado en continua transformación al menos durante los últimos tres siglos. Como punto de partida, podríamos decir que esta segunda acepción se sustenta en la conciencia que tiene el autor de la insalvable distancia entre la realidad y la apariencia, convirtiendo así la ironía en “a strategy that exposes the failure of reality”.²⁷ En este sentido (y, como veremos, el pensamiento romántico jugó un papel fundamental en esta historia conceptual) el arte se concibe como “both necessary and inadequate for a true rendering of life”.²⁸ Esta postulación de la insuficiencia del arte para dar cuenta de la realidad va de la mano de un cuestionamiento del lenguaje mismo, por lo que la ironía termina operando como el distanciamiento del significado a través de la particular mirada del autor, lo cual llevará a Gil de Biedma a sostener que la ironía “es asumir una distancia ante lo que uno dice y el medio con que lo dice”.²⁹

Dicho lo anterior, la presencia de la ironía en la obra de Gil de Biedma se puede rastrear en ciertas huellas textuales, por una parte, y en el elaborado proceso de invención de una identidad, por otra. Respecto al primer aspecto, no es difícil identificar determinados momentos en los que impera la ironía como figura retórica. Por ejemplo en “El arquitrabe”, un poema que claramente emplea la ironía para evidenciar la decadencia del régimen franquista.³⁰ El segundo aspecto de la mirada irónica resulta más complejo y no propongo

²⁷ *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, s. v. IRONY.

²⁸ D. C. Muecke, *op. cit.*, p. 98.

²⁹ Jaime Gil de Biedma, “El juego de hacer versos”, Entrevista de José Batlló, *Conversaciones*, p. 154.

³⁰ Casi al final del *Retrato del artista*, apunta Gil de Biedma: “He escrito un poema que me tiene bastante contento. Por primera vez he utilizado la ironía —desde que leí *Salmos al viento*, de José Agustín Goytisolo, quería hacerlo —, y no ha resultado mal” (p. 331). Según el poeta explicara a Carme Riera, este poema fue precisamente “El arquitrabe”. Véase Carme Riera, *La Escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*, Anagrama, Barcelona, 1988, p. 64.

ofrecer aquí, en este breve apartado, una explicación exhaustiva del fenómeno, pero sí señalar su vinculación con cierto tipo de composición poética por la cual Gil de Biedma mostró un muy vivo interés. Me refiero al monólogo dramático.

Para el poeta catalán la consolidación del monólogo dramático en la lírica inglesa del siglo XIX representó un cambio fundamental en la poesía moderna; un cambio que, en gran medida, se sustentaba en el particular empleo de la ironía:

la ironía [...] es cada vez más visible a partir de la segunda mitad del siglo XIX. De todas maneras lo que ocurre es que quizás con los poetas románticos de la primera [...] tendemos demasiado a identificar su personaje literario —el personaje de la voz que habla en sus poemas— con el autor. [...] Lo que podríamos llamar la segunda generación de poetas románticos, de poetas modernos, [...] reaccionan contra esa confusión, ese tipo de *quid pro quo* entre el autor y el personaje, el personaje con el que logra esa constante tentativa de identificación y de sacralización del mundo.³¹

La mirada irónica de Gil de Biedma encuentra su genealogía en la poesía de lengua inglesa: en Wordsworth, Coleridge y Browning, pero sobre todo en dos poetas posteriores que experimentaron con la forma del monólogo dramático: Auden y Eliot, omnipresentes en la obra y el pensamiento poético del autor de *Las personas del verbo*. En la tradición española en la primera mitad del siglo XX, Gil de Biedma encuentra el ejemplo de Cernuda, quien había practicado de manera importante esta modalidad poética. Para comprender la singularidad del monólogo dramático hay que comenzar por reconocer que, en su forma más conocida, es un poema en que la voz que habla no es la del poeta, sino la de un personaje, ya sea histórico o ficcional, “o, lo que viene a ser casi lo mismo, la del poeta visto como otro, visto con distancia, críticamente”.³² Gil de Biedma retoma esta idea de la distancia entre el autor del poema y su protagonista, pero da un paso más allá al sostener que “resulta

³¹ Jaime Gil de Biedma, “Leer poesía, escribir poesía”, *Obras. Poesía y prosa*, p. 1159.

³² J. Valender, *op. cit.*, p. 34.

perfectamente concebible un monólogo dramático cuyo protagonista sea el mismo autor”.³³ A pesar de que esta afirmación parece contravenir la idea fundamental del monólogo, esta contradicción es sólo aparente, tal y como Gil de Biedma pasa luego a explicar: “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”.³⁴ De aquí que en la obra de Gil de Biedma la persona poética se desdoble en las personas del verbo y toda su producción poética se pueda leer como un proceso de impersonación o, como él mismo sostenía, como una forma de inventarse una identidad.³⁵ Sin embargo, sería equivocado leer su poesía como un constante monólogo dramático, pues al apropiarse de esta forma en determinados poemas lo que pretende es intensificar el proceso de invención de su propio personaje. El monólogo dramático está presente en la poesía de Gil de Biedma desde el temprano caso de “Piazza del Popolo” (en el que se atribuye la voz del poema al personaje de María Zambrano) hasta las composiciones más tardías en que el personaje Jaime Gil de Biedma se identifica explícitamente como una voz independiente de la del autor, como en “Contra Jaime Gil de Biedma” y “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”. De esta forma, mediante una lectura atenta de *Las personas del verbo*, podemos corroborar que para nuestro poeta “hablar consigo mismo presupone una pluralidad de modos de conciencia y de voces interiores, todas con igual derecho al usufructo de la primera persona del singular: yo”.³⁶

³³ J. Gil de Biedma, “Como en sí mismo, al fin”, *El pie de la letra*, p. 507.

³⁴ *Loc cit.*

³⁵ En un coloquio con algunos amigos cercanos, el poeta sostenía lo siguiente: “Lo que a mí me ocurre con la teoría trinitaria es que no conozco a nadie normal que sea tan pocas personas. ¡Yo soy muchas más! Tres personas solamente para un único Dios, a mí me parece de una escasez y de una pobreza increíbles. Sin embargo, para mí, la literatura, y sobre todo la poesía, es una forma de inventar una identidad”, “Un coloquio”. Conversación entre Carlos Barral, Beatriz de Moura, Juan Marsé y Jaime Gil de Biedma, *Conversaciones*, p. 66.

³⁶ J. Gil de Biedma, “Como en sí mismo...”, pp. 498-499.

Ahora bien, cabe preguntarse cómo es que se manifiesta esa pluralidad de voces de la que habla el poeta y cuáles son las huellas que deja en su escritura. Las claves para responder a esta pregunta se pueden encontrar en la postulación de otro concepto que, en cierta medida, complementa la ironía: la máscara. Si el monólogo dramático puede ser concebido también como un enmascaramiento,³⁷ para ahondar en este procedimiento se pueden encontrar claves valiosas analizando, si bien brevemente, la relación de Gil de Biedma con la obra de tres autores que dejaron una impronta profunda en su pensamiento poético: Cernuda, Eliot y Auden.

Luis Cernuda escribió en 1960 un breve ensayo sobre la obra de Yeats, en el cual destaca dos temas fundamentales para su entendimiento: la máscara y el anti-yo.³⁸ Al indagar en el tema de la máscara, Cernuda retoma una cita por demás sugerente del poeta inglés: “Creo que toda felicidad depende de la energía con que asumamos la máscara de un otro yo; que todo el gozo de una vida creadora consiste en renacer como algo que no seamos, algo que no tiene memoria, a lo que se crea en un momento y se renueva perpetuamente”.³⁹ A la luz de esta reflexión, Cernuda concibe la máscara a partir de tres visiones que se complementan: como el yo social (que no siempre coincide con la imagen que los demás tienen de nosotros); como un arma de defensa que interponemos entre la vida y nosotros; y, finalmente, como “la imagen de aquello en lo que deseamos convertirnos”.⁴⁰ En mayor o menor medida, estos tres aspectos están presentes en la concepción que Gil de Biedma tiene de la voz poética como impersonación (y nótese el anglicismo acuñado por él mismo), como personaje, si bien para

³⁷ Véase María Gracia Rodríguez Fernández, “Ironía y distanciamiento: el monólogo dramático en Jaime Gil de Biedma y Wystan Hugh Auden”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 25 (2016), p. 300.

³⁸ Véase Luis Cernuda, “Yeats (1960)”, *Prosa I*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 1994, p. 778.

³⁹ *Apud. Loc. cit.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 781.

el poeta catalán, como veremos, la memoria sí juega un papel fundamental, ya no como recurso con que asegurar cierta fidelidad a los acontecimientos, sino como artificio que transforma y reinventa la experiencia. Así pues, retomando a Cernuda, podemos postular que en la obra de Gil de Biedma la máscara (o, mejor aún, las máscaras) conforman un personaje espectral que surge cuando el poeta se desdobra en otro: un personaje que, por otra parte, se construye a partir de su experiencia de lo que fue, lo que está siendo y lo que aspira a ser.⁴¹ O para decirlo con palabras de Dionisio Cañas, la obra de Gil de Biedma es “un subterfugio [...] que disfraza la experiencia personal con el antifaz de un relato que parece protagonizar un doble, otro”.⁴² Desde este momento se pueden ir perfilando las huellas escriturales de las máscaras del autor, las cuales estarán relacionadas con la experiencia del espacio, con el sentimiento del tiempo y, finalmente, con la mayor o menor presencia de la ironía.

En su prólogo a la traducción al catalán de Àlex Susanna de los *Four Quartets*, Gil de Biedma se detiene brevemente en el tema de la máscara en la obra de Eliot. Para ello entresaca del ensayo sobre “Las tres voces de la poesía” del propio Eliot la siguiente consideración: “el mero hecho de que el poeta asuma un personaje, nos hable a través de una máscara, implica la presencia de un público. ¿A qué la máscara y el disfraz, cuando sólo se habla a uno mismo?”⁴³ La pregunta de Eliot pone entonces en primer plano la cuestión de la voz poética y su relación con el destinatario, llámese público o lector. Gil de Biedma retoma la pregunta, si bien no da una respuesta concisa: “¿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,

⁴¹ García Montero ve en este punto una de las ideas clave que caracterizan el mundo poético de Gil de Biedma: “el yo poético es una máscara, no un acto biográfico, pero esa máscara puede elaborarse para que se parezca al yo del ser humano que escribe, al yo biográfico”, *op. cit.*, p. 11.

⁴² D. Cañas, *op. cit.*, p. 39.

⁴³ *Apud* Jaime Gil de Biedma, “*Four Quartets*”, *El pie de la letra*, pp. 522-523.

ha empleado una y otro”.⁴⁴ Sin embargo, si nos detenemos con atención en su obra, sí nos ofrece una respuesta: ¿Qué a qué la máscara y el disfraz? Para distanciarse de uno mismo, parece contestar en otro momento, “y dar al poema una validez objetiva que no está en función de lo que en él se dice, sino de lo que en él está ocurriendo”.⁴⁵ Y aquí juega una vez más un papel fundamental la ironía, ahora en relación con el lector, pues, en el continuo juego de espejos que descompone al personaje en sus distintas máscaras, “la ironía es la forma de comunicarle al lector que esos contrastes, esas contradicciones, son parte de una estrategia poética”.⁴⁶

En este entramado del enmascaramiento irónico que fundamenta la poética (auto)biográfica de Gil de Biedma se manifiesta otra presencia cuya influencia sólo en años recientes ha comenzado a ser desentrañada: me refiero a la obra del escritor angloamericano W. H. Auden.⁴⁷ En el historial del personaje que he venido trazando en estas páginas, el encuentro de Gil de Biedma con la obra de Auden fue un acontecimiento más bien tardío, por lo que representó, sobre todo, un cambio de dirección fundamental respecto a lo que había experimentado en sus poemas de juventud. Como veremos en el apartado dedicado al trabajo en *Moralidades*, el ejemplo de Auden marca un punto de inflexión definitivo en el proceso de impersonación al que aspira Gil de Biedma, tal como se lo comunica en carta a

⁴⁴ *Ibid.*, p. 523.

⁴⁵ J. Gil de Biedma, “Como en sí mismo...”, p. 508.

⁴⁶ D. Cañas, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁷ Como señalara el mismo Gil de Biedma en 1983 en carta a James Valender, la importancia de Auden en su pensamiento poético parecía haber sido relegada por sus críticos contemporáneos, véase *El argumento de la obra*, p. 389. En años recientes, los vínculos entre el poeta barcelonés y su precursor angloamericano han comenzado a ser motivo de análisis más detallados, tal como se puede ver en el ya citado estudio de María Gracia Rodríguez, “Ironía y distanciamiento: el monólogo dramático en Jaime Gil de Biedma y Wystan Hugh Auden” o en el breve apartado dedicado a Auden en el estudio de Andrew Samuel Walsh, *Jaime Gil de Biedma y la tradición angloamericana*. Sin embargo, el análisis más completo de esta relación es el realizado por Tianai Wang en su investigación doctoral titulada *Jaime Gil de Biedma y la tradición literaria: W. H. Auden*, tesis, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2018, en la que la autora analiza, por una parte, las influencias en el taller poético de Gil de Biedma y, por la otra, la relación entre ciertos temas que apuntan, en última instancia, al proceso de invención de una identidad.

José Ángel Valente.⁴⁸ Por ahora baste decir que el poeta barcelonés encontró en *The Sea and the Mirror* –y en su utilización del monólogo dramático en la voz de Calibán– no sólo una alegoría que ponía en primer plano el gesto irónico de la insuficiencia del arte, sino también, y sobre todo, se convirtió en un “vínculo casi mítico con la trayectoria de nuestro poeta español durante la búsqueda de la identidad y la crisis de fin de juventud hasta su decepción final con la poesía”.⁴⁹ O, en otras palabras, a partir de esta relación Gil de Biedma comenzó a labrar el espejo que habría de deformar a su personaje: mitad Calibán, mitad Narciso.

Ahora bien, me parece que poco se ha dicho sobre la ironía y el enmascaramiento como estrategia discursiva en la escritura diarística de Gil de Biedma, donde éste va inventando a su personaje cuestionando los conceptos de referencialidad y de sinceridad que supuestamente sustentan el género. Guardando un cierto parecido con los mecanismos del monólogo dramático, aunque partiendo de los presupuestos de la escritura diarística, es posible señalar algunos paralelismos entre la obra de Gil de Biedma –en especial el *Retrato del artista en 1956*– y un libro de otro autor inglés de mediados de siglo xx. Me refiero a Cyril Connolly y su *Palinurus’ The Unquiet Grave*, publicado por primera vez en 1944. Para la segunda edición (1950), Connolly escribió una breve introducción en la que exponía la gestación del libro, el cual había surgido precisamente a partir de las notas de un diario que había llevado entre 1942 y 1943. En el proceso de revisión de sus diarios, el autor cayó en cuenta de que se habían transformado en algo nuevo, en una escritura que, de alguna manera, había dado a luz a un personaje. Por esta misma razón, Connolly otorgó la voz al personaje de Palinuro y, así, “more reality was given to the Palinurus myth and the anonymity acted as

⁴⁸ Véase J. Gil de Biedma, *El argumento de la obra*, p. 210.

⁴⁹ T. Wang, *op. cit.*, p. 158.

a coat of varnish to protect what might otherwise seem too personal a confession”⁵⁰. Lo que el autor llama anonimato no es sino la distancia irónica conseguida mediante el enmascaramiento. Si bien resulta arriesgado aseverar que Gil de Biedma haya tomado como referencia la obra de Connolly (la cual sin duda pudo haber leído, dado su conocimiento de la tradición inglesa), me parece importante señalarlo como ejemplo de una escritura que, mediante el enmascaramiento, desdibuja los límites del diario cuestionando el pacto de referencialidad.

En síntesis, podemos concluir que en el lento proceso de autofiguración Gil de Biedma considera necesario un distanciamiento irónico que le permita desdoblarse “en un variadísimo juego de máscaras que va desde la mirada tierna a sí mismo y al mundo hasta la caricatura grotesca de su yo y de la sociedad que lo rodea”.⁵¹ Evidentemente, todas estas máscaras habrán de convivir en el espacio diarístico, documentando la (im)posibilidad de convertirse en ese otro que aspira a ser. En el análisis específico de cada una de estas máscaras verbales me detendré a señalar cuáles son los distintos elementos que las particularizan, pero desde este momento me parece importante subrayar que todas ellas se sustentan en la mirada irónica como mecanismo (retórico y filosófico) de (re)conocimiento y, sobre todo, de distanciamiento.

⁵⁰ Cyril Connolly, *Palinurus' The Unquiet Grave*, Pimlico, Londres, 1992, p. XIII.

⁵¹ D. Cañas, *op. cit.*, p. 24.

RETRATO DEL ARTISTA EN 1956

Desde el inicio mismo de su trayectoria artística podemos comprobar la importancia que Gil de Biedma atribuía –y seguiría atribuyendo– a la escritura diarística, pues la redacción de sus primeros cuadernos es prácticamente simultánea con sus esfuerzos por acometer su primera obra poética de gran calado. Este proceso se compenetra de tal manera que, años más tarde, entrevistado por Danubio Torres Fierro, Gil de Biedma declararía sobre su primer diario: “allí un joven decide hacerse poeta.”¹ Es éste entonces el inicio del proceso de invención de una identidad que explicitara el poeta barcelonés en su ya aludida nota autobiográfica. Ahora bien, por tratarse del texto más meditado del corpus diarístico del autor, su estudio merece un análisis que ahonde en los elementos que dan cuenta del constante proceso de (re)escritura y, de la mano de éste, del arduo proceso de autofiguración. Para lo primero ofrezco a continuación lo que denomino perfiles de un diario y, para el segundo aspecto, más adelante me detendré en los perfiles del personaje. A partir del contacto entre estas dos esferas veremos cómo comienzan a manifestarse los rasgos fundamentales del proyecto (auto)biográfico de Gil de Biedma.

¹ Jaime Gil de Biedma, “Memoria, experiencia, poesía”, Entrevista de Danubio Torres Fierro, *Obras. Poesía y prosa*, p. 1246.

Del Diario al Retrato

En enero de 1956, poco antes de partir a Filipinas por primera vez, comisionado por la Compañía General de Tabacos, Gil de Biedma comenzó a redactar un diario que lo acompañaría durante todo aquel año² y los primeros días de 1957. Una primera parte de este diario corresponde al viaje a Filipinas, a la cual sigue un breve informe burocrático sobre la administración de la compañía tabacalera en aquel país; la tercera y última parte se ocupa de su regreso a España: del tiempo pasado, primero, en Barcelona y, más tarde, convaleciente en la Nava de la Asunción. En 1974, primordialmente por cuestiones de (auto)censura, el autor decidió publicar sólo una parte de este texto, que apareció bajo el título de *Diario del artista seriamente enfermo*.³ Como dejaba entrever el título, esa primera entrega comprendía el regreso a Barcelona y los meses de convalecencia en la casa de campo de la familia. Por voluntad expresa del autor, hubo que esperar hasta 1991 (un año después de su muerte) para que se publicara la edición completa de este primer diario, ahora con el título de *Retrato del artista en 1956*.

En carta a Esther Tusquets, fechada en 1989, Gil de Biedma hacía un breve balance del trabajo que había venido haciendo con este texto:

² En distintas ocasiones el mismo Gil de Biedma aludió a la importancia que había tenido aquel año en su vida y obra. En el mismo diario señala: “Mil novecientos cincuenta y seis me parece un año simbólico y decisivo, y en gran parte lo atribuyo al diario”, *Diarios 1956-1985*, p. 299. Más tarde, en la entrevista que Adolfo García Ortega le hizo en 1986, sostenía: “Mi poesía, como entidad, creo que empieza a existir a partir del año 1956”, “La perfección y el gozo”, *Conversaciones*, p. 218. La insistencia en esta fecha apunta a la carga simbólica que tiene en la construcción del personaje Jaime Gil de Biedma.

³ En la correspondencia del autor se encuentra una carta a Esther Tusquets fechada el 21 de mayo de 1973 en la que se cierran las negociaciones sobre la publicación. Véase J. Gil de Biedma, *El argumento de la obra*, pp. 350-351.

El Diario que tú publicaste hace muchos años viene a ser la mitad de un texto que abarca la totalidad de 1956, el resto del cual había dejado yo hasta ahora sin revisar. Como el estado del original era lastimoso y en muchos lugares estaba a punto de hacerse ilegible, pues estaba escrito a lápiz, en los últimos meses me he puesto a trabajar en él, a fin de contar con una versión completa y definitiva.

El Diario en su conjunto, y debido a circunstancias de orden personal, no resulta publicable ahora, pero puesto que existe ya el original completo que algún día se publicará, me parece contraproducente reeditar ahora de nuevo el fragmento que se publicó hace ya muchos años.⁴

En esta breve explicación, en apariencia sólo de orden práctico, se ponen de manifiesto varios de los aspectos que problematizan al diario como género, comenzando por la materialidad y los problemas que puede acarrear. El autor considera también las cuestiones personales que impiden la publicación íntegra y que ponen en juego la simultaneidad del acto diarístico, expresada en la insistencia en los planos temporales. Pero lo más importante tiene que ver con la labor de reescritura y reelaboración. A lo largo de los años que median entre ambas publicaciones, en diversas ocasiones Gil de Biedma hacía alusión al trabajo de revisión que estaba haciendo en sus cuadernos de 1956. El autor tenía muy claro que la manida cuestión de la sinceridad no era un asunto que tuviera que plantearse como diarista, pues su obra (como la memoria misma) estaba en un constante proceso de reelaboración, como él mismo sostuvo en diversas entrevistas; ser sincero supondría fidelidad a un recuerdo que, al contrario, se mantuviera fijo. De esta forma, en la compenetración entre experiencia y escritura, el diario se convirtió en una presencia fantasmática que ocultaba al personaje detrás de la máscara verbal.

Un detalle que no comenta el autor en la carta a Esther Tusquets, y del que no dejó explicación alguna, es el cambio de título, lo cual resulta de suma importancia, pues, al menos en un inicio, desdibuja los límites del género, dejando de lado la clara denominación de *diario*

⁴ J. Gil de Biedma, *El argumento de la obra*, p. 442.

y pasando a la más amplia de *retrato*. Nora Catelli sostiene lo siguiente: “‘Diario’ promete al lector alguna variedad de escritura del yo, mientras que ‘Retrato’ indica la visión y concreción plástica de una imagen (la del artista) hecha por otro artista. Además, al no poner ‘Autorretrato’ sino ‘Retrato’ Gil de Biedma llevó el proyecto autobiográfico al ámbito de una construcción visual que depende de una mirada exterior”.⁵ En este juego autorreferencial – (auto)biográfico nunca mejor dicho– se pone de manifiesto el desdoblamiento que el autor hace para reconstruir el relato de la propia experiencia.⁶ Más que concebirlas como dimensiones separadas, me parece que, con el desplazamiento anunciado en el título, el autor pretende dar cuenta de un proyecto con miras más amplias: es verdad que se apunta a la construcción de la imagen de un personaje, pero también es cierto que esta variedad de la escritura del yo se coloca en las precisas coordenadas temporales de aquel año 1956. Así pues, estableciendo un contrapunto entre el relato y la dimensión plástica del personaje, Gil de Biedma parece decirnos que “por más que se respeten ciertos rasgos la figura será otra según las artes del pintor, el gesto, la luz, el énfasis, el tono, el color... Y por más que se plantee como síntesis de lo verídico, apoyada en documentos, es también un producto de la imaginación y de las coordenadas de una época”.⁷

En la reducción del título original, también es importante señalar que aquel artista “seriamente enfermo” de la primera edición deja de ocupar el plano central en el proceso de constitución del personaje, pues, en la segunda y definitiva edición, representa sólo una de las facetas de la trayectoria de Gil de Biedma durante aquel simbólico año. Por lo tanto,

⁵ Nora Catelli, “Diarios, experiencia colonial y fabricación de una prosa de la interioridad: Gil de Biedma en Filipinas”, *La era de la intimidad*, ed. cit., pp. 91-92.

⁶ En la breve introducción de Mariapia Lamberti a algunos poemas de Gil de Biedma traducidos al italiano por ella misma, la autora compara la obra del poeta con los autorretratos de Rembrandt, pues ambos reflejan “con creciente horror el paso del tiempo en el cuerpo y en la memoria”, “La poesía humana e impura di Jaime Gil de Biedma”, *Poesia*, 59 (1993), p. 23. (La traducción es mía).

⁷ L. Arfuch, “De biógrafos y biografías: la pasión del género”, p. 46.

desaparece esta descripción sumamente irónica, pues, como veremos, la “seriedad” de la enfermedad conlleva otro tipo de implicaciones que en última instancia le permitirán al autor aproximarse a su identidad de poeta.

En el cambio de título no podemos dejar de considerar ciertas relaciones intertextuales. Diversos críticos han apuntado a la evidente resonancia del *Portrait of the Artist as Young Man*, de James Joyce. James Valender menciona que, “en tanto irónica recreación de la experiencia del propio autor, que va en busca del éxito literario a la vez que se aventura por el laberinto del mundo adulto, el *Retrato* de Gil de Biedma evidentemente tiene algo en común con *A Portrait of the Artist as Young Man*, del escritor irlandés”.⁸ Sin embargo, existe otro referente que considero mucho más importante, sobre todo cuando constatamos que Joyce no es una presencia habitual en la obra del poeta español.⁹ A lo largo del diario de Gil de Biedma es recurrente, en cambio, la presencia de Baudelaire y su *Mon coeur mis à nu*, fragmentos de vida que componen una especie particular de diario.¹⁰ En una de sus breves anotaciones, el poeta francés contemplaba la posibilidad de escribir una historia de *Les fleurs du mal*, para lo cual consideraba necesario, entre otras cosas, hacer un “*portrait de l’artiste, en général*”.¹¹ En esta proyección entre vida y obra (cercana a la realizada por Cernuda en su

⁸ James Valender, “Introducción”, en Jaime Gil de Biedma, *Obras. Poesía y prosa*, p. 32. Esta afinidad también la señala Andrew Samuel Walsh: “La alusión joyceana inherente al título de su diario de 1956 es innegable, y ese guiño intertextual representa el ejemplo más conocido del interés algo desigual de nuestro poeta por la obra del novelista irlandés”, *Jaime Gil de Biedma y la tradición angloamericana*, Universidad de Granada, Granada, 2004, p. 88. Una lectura similar la comparte Epicteto Díaz en su estudio “Una aproximación al *Retrato del artista en 1956* de Jaime Gil de Biedma”, en Tua Blesa (ed.), *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética, vol. 1, En el nombre de Jaime Gil de Biedma*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1996, p. 287.

⁹ En la única alusión en el diario al escritor irlandés, Gil de Biedma expresa algunas reservas respecto al *Ulysses*, señalando: “mi entusiasmo por esa novela sigue siendo igual de tibio” (p. 292).

¹⁰ “Releído *Fusées* y *Mon cœur mis à nu*. Pobre Baudelaire, *cher cœur douloureux* !” Así se expresa Gil de Biedma hacia el final del *Retrato* (p. 313). En su estudio sobre el *Retrato del artista*, ya Nora Catelli apuntaba la impronta baudelairiana: “‘Artista’ es joyceano pero también baudelairiano”, “Diarios, experiencia colonial y fabricación...”, p. 92.

¹¹ Charles Baudelaire, “*Mon coeur mis à nu*”, *Œuvres*, t. 1, ed. de Claude Pichois, Gallimard, París, 1975, p. 685. (Las cursivas son mías).

Historial de un libro), Gil de Biedma encuentra otro modelo que le permite cuestionar los límites del género. Así pues, como texto heterogéneo, resulta comprensible que, para la edición definitiva de este primer diario, el poeta español se haga eco tanto de la obra de Joyce como, sobre todo, de la de Baudelaire, pues de esta forma apunta a la construcción del relato de un personaje a partir de la escritura diarística. Teniendo en cuenta ambos modelos es posible concebir el *Retrato del artista* sin ceñirlo a los márgenes ni del pacto autobiográfico, ni del pacto novelesco, sino más bien como un texto capaz de transitar entre las distintas esferas que conforman la vida del poeta.

El cuestionamiento del género queda también de manifiesto en otro elemento paratextual que, en este caso, apunta al problema de la relación entre la intimidad y la vida pública. La edición de 1974 contaba con la siguiente dedicatoria al padre: “*In memoriam*. Luis Gil de Biedma y Becerril, 1898-1970, a cuya gracia y gusto por la vida, capacidad de encanto y afectuoso deseo de llevarse bien, no hace justicia este diario de la juventud de su hijo”.¹² En el umbral del texto se enuncia claramente la postulación de una conciencia diarística. No obstante, en la edición póstuma desaparece la dedicatoria, lo cual seguramente se debe a razones de índole personal. Si a lo largo de toda su vida Gil de Biedma había sido bastante celoso respecto al tema de su vida amorosa, resulta evidente que, en un último gesto de discreción ante la figura de su padre, haya decidido suprimir la dedicatoria. Sin embargo, como veremos en el análisis, en el *Retrato* el padre reaparece como el destinatario de un apartado con el que guarda una estrecha relación. En la postulación de un destinatario siempre desplazado, estos elementos demuestran cómo Gil de Biedma juega con las expectativas del

¹² Jaime Gil de Biedma, *Diario del artista seriamente enfermo*, Lumen, Barcelona, 1974, p. 5.

lector para liberarse de los límites a los que las convenciones del género diarístico podrían haberlo constreñido.

Entre la edición de 1974 y el trabajo de reescritura para la publicación póstuma de 1991 existen algunas variantes que son prueba de la conciencia diarística de Gil de Biedma; estos cambios se pueden dividir en tres grandes categorías. En primer lugar, se observan casos de autocensura por cuestiones de orden personal: por ejemplo, se eliminan breves pasajes (a veces una sola palabra) que hacen referencia explícita a la homosexualidad del autor. Esto se ve en una entrada como la siguiente: “Eran las cinco de la madrugada y me llevaba a un desconocido a dormir conmigo”. Por las razones ya mencionadas, en la edición de 1974 se omitía el detalle del “desconocido”. Otros casos son de autocensura por cuestiones políticas. Teniendo en cuenta la fecha de la muerte de Franco, las alusiones al régimen o a la figura del dictador fueron eliminadas en la primera edición. Sin embargo, cabe mencionar que, ya ante una cierta flexibilidad de la censura, se cuelan algunos pasajes que no habrían sido autorizados una década antes. Finalmente se encuentran unas cuantas variantes de estilo, las cuales se limitan a determinadas elecciones lexicales, como es el caso de “vitrola” por “jukebox”. Es decir, el autor tuvo que hacer muy pocas correcciones en 1974 para que la última sección del diario pudiera pasar por la censura. Revisar así la primera sección, en cambio, hubiera supuesto una tarea que habría mutilado drásticamente el texto.

Una de las particularidades del diario es su apertura a otras textualidades e, incluso, a otras materialidades. Este primer diario de Gil de Biedma ofrece un ejemplo significativo que ha sido prácticamente ignorado por la crítica. Me refiero a la inserción de una serie de fotografías

en el texto: dieciséis en la edición de 1974 y doce en la de 1991.¹³ Es evidente que la incorporación de dichas fotos forma parte del proyecto del autor, pues están acompañadas de anotaciones que se pueden leer como auténticas entradas del diario. La importancia de estas imágenes radica en dos aspectos: por una parte, contribuyen a la datación de los episodios narrativos y, por la otra, establecen un diálogo con la escritura. Cada una de las fotos lleva la indicación de un mes, lo cual abona al diálogo intermedial, pues se vuelven casi una ilustración de momentos o personas rememoradas en el diario. Esta relación resulta mucho más esclarecedora en la edición de 1974, pues ahí las fotos están distribuidas a lo largo del texto, mientras que en la edición de 1991 fueron colocadas juntas a mitad del volumen.

Estas cuestiones en apariencia meramente ecdóticas revisten una importancia significativa para comprender la escritura diarística de Gil de Biedma. Por una parte, evidencian el constante trabajo de reescritura, lo cual cuestiona los dogmatismos teóricos que apuntan a la inmovilidad del impulso original del género. De la mano de esta constante transformación se encuentra el tema de la censura y la posteridad. Como demuestra gran parte de la historia literaria, el diario resulta ser a menudo una obra póstuma, sobre todo por razones de autocensura y, también, de mercado editorial. En el caso de Gil de Biedma, como hemos visto en la carta a Tusquets, él mismo recalcó en varias ocasiones que su diario completo de 1956 no podría ver la luz hasta que hubiera pasado un tiempo adecuado para no herir susceptibilidades ajenas. Lo anterior también justifica que hayamos tenido que esperar 25 años desde la muerte del autor para conocer la totalidad de su corpus diarístico.

¹³ En la edición de Andreu Jaume se reproducen algunas de las fotografías ya incluidas en las ediciones anteriores, pero se agregan otras más que, lejos de guardar relación con el proyecto concebido por el mismo Gil de Biedma, parecen responder a criterios meramente editoriales.

Variaciones: sobre la estructura del *Retrato del artista en 1956*

Como preámbulo al estudio quisiera comentar algunos elementos estructurales que están estrechamente relacionados con el trabajo que hizo el poeta al redactar y revisar su texto. Con el fin de subrayar la relativa autonomía de cada una de las tres partes que componen este primer diario, el autor las tituló, sucesivamente, “Las islas de Circe”, “Informe sobre la Administración General en Filipinas” y “De regreso en Ítaca”. En la disposición del texto diarístico, la alusión homérica apunta, con elegante ironía, a la peculiar “épica subjetiva” que constituye el relato del personaje, cuyas vicisitudes serán narradas por él mismo mediante ese peculiar juego de espejos que (con)funde al autor con el narrador y con el personaje. Jaume expone a grandes rasgos lo que Gil de Biedma logró con esta distribución:

El orden en que dispuso la edición póstuma del *Retrato del artista en 1956* era muy sintomático al respecto, pues cada una de las tres partes que lo integran explora un ámbito particular y problemático. En “Las islas de Circe”, donde cuenta su primer viaje a Filipinas, se propuso sobre todo la indagación sin ambages de la intimidad, en un ámbito además poscolonial y tercermundista. El “Informe sobre la Compañía General de Tabacos de Filipinas” era, además del testimonio de su trabajo como ejecutivo de una compañía comercial, un ejercicio de responsabilidad pública en el que venía a poner en práctica su convicción de que la prosa, además de un instrumento artístico, es también un “bien utilitario de comunicación y de precisión racionalizadora”, como muchos años más tarde defendería en un ensayo sobre Cernuda. Finalmente, en “De regreso en Ítaca”, la tercera y última parte del diario, en la que cuenta sus meses de convalecencia tuberculoso en la casa familiar de la Nava de la Asunción, la preocupación es ya de índole literaria y, sobre todo, crítica. En aquel verano, Gil de Biedma empezó a escribir su estudio sobre *Cántico* de Jorge Guillén, un homenaje al poeta que le había enseñado el arte de hacer versos y que terminó por ser una despedida de una forma de entender la literatura.¹⁴

¹⁴ Andreu Jaume, “La prosa de un poeta”, en Jaime Gil de Biedma, *El pie de la letra*, pp. 9-10. Ya en uno de los primeros estudios sobre el *Retrato del artista en 1956*, Javier Blasco señalaba la particular disposición tripartita, concluyendo que “lo cierto es que el *Retrato*, con sus tres partes bien definidas, ofrece una imagen de Jaime Gil de Biedma, que muy ostensiblemente se descompone en facetas clara y distintamente diferenciadas”, “Cuando Narciso rompe el espejo: *Diario del artista seriamente enfermo*”, en Tua Blesa (ed.), *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética, vol. 1, En el nombre de Jaime Gil de Biedma*, ed. cit., p. 18.

Que el autor concediera una cierta autonomía a cada una de las partes se ve confirmado por su decisión de publicar en un primer momento sólo el episodio de su regreso a Barcelona y su posterior convalecencia. Ahora bien, al hablar de autonomía no pretendo decir que se puedan concebir las partes como totalmente diferenciadas, sino que se pueden leer como episodios narrativos particularizados, cuyos aspectos específicos se analizarán en el estudio. Para la constitución del personaje, esta clara diferenciación contribuye al acabado del retrato, pues, como sintetiza James Valender, “vemos la cara pública del diarista, que se retrata a sí mismo a la hora de realizar su trabajo profesional, pero también lo observamos en su intimidad, en el momento de escribir un poema”.¹⁵

Dentro del entramado narrativo constituido por los tres apartados, el autor introduce un elemento estructural que enfatiza y problematiza ciertos rasgos del diario: me refiero a una serie de trece cartas distribuidas a lo largo del texto. Como hemos visto, dentro de los géneros autobiográficos las cartas y los diarios guardan una estrecha relación; de hecho, es muy frecuente encontrar aquellas insertas en las páginas de un diario. Una primera explicación de esta cercanía la ofrece la consabida apertura del diario hacia otras textualidades; en este sentido, las cartas (con la postulación de un destinatario preciso) contribuyen a acentuar el efecto de sinceridad, pues, como extractos de una experiencia compartida, amplían el espacio íntimo proyectando las relaciones que forman parte del entorno del diarista. Para la construcción de su proyecto (auto)biográfico, Gil de Biedma muestra plena conciencia de la importancia de sus relaciones personales, pues las traslada del espacio epistolar al espacio diarístico: metamorfosis escritural que, amén de ligeras variantes, transforma las cartas en fragmentos de experiencia que confieren profundidad al retrato del personaje. Cabe aclarar

¹⁵ J. Valender, “Introducción”, p. 31.

que en el *Retrato* sólo tenemos acceso a ciertas cartas enviadas por el autor y conocemos algunas de las respuestas únicamente a partir de breves comentarios introducidos en el espacio diarístico.¹⁶ La composición del entorno social del autor contribuye así a delinear también la propia interioridad, como él mismo apunta: “Escribo cartas. Recién llegado a un sitio, se orienta uno mejor acerca de sus sentimientos escribiendo a los amigos que escribiendo para sí mismo” (p. 309).

De igual forma, en las cartas podemos observar más claramente la compleja relación que proyecta la coexistencia en el espacio autobiográfico del personaje, el narrador y el autor, como bien resumen Ana Garriga y José Teruel: “primero, el personaje protagonista que puebla el espacio discursivo de la carta, que reconstruye su pasado y se presenta ante el destinatario; segundo, la voz narrativa que asume la narración de los hechos; y, tercero, *the authorial ego*, el autor real que escribe y que configura, desde su propia subjetividad, tanto la voz narradora como los personajes protagonistas”.¹⁷ Más adelante me detendré en las funciones que cumplen las cartas para las distintas máscaras del personaje, pero por ahora me interesa indicar que, como señala José Teruel, existen profundos “vasos comunicantes” entre la correspondencia y el diario del autor.¹⁸

La inserción de las cartas plantea también la cuestión del lector como presunto destinatario del texto autobiográfico. En una de sus reflexiones en torno a la poesía, escribe Gil de Biedma lo siguiente: “Cuando yo hablo o escribo una carta, el destinatario de mi actividad expresiva es alguien determinado con respecto a mí dentro de una situación *mía* que es previa a lo que

¹⁶ Es el caso de una carta enviada por Jaime Salinas: “Por fin, carta de Jaime Salinas; más serena y más igual de lo que suelen ser las tuyas, abunda en buen sentido, quizá porque se dispone a cometer un disparate. [...] Transcribo lo que me dice de los recientes sucesos” (p. 117).

¹⁷ A. Garriga Espino y J. Teruel, “Introducción: de la teoría a la circunscripción histórica”, p. 21.

¹⁸ J. Teruel, “Hacia una autobiografía de Jaime Gil de Biedma. La doble insuficiencia del arte y de la vida”, p. 138.

expreso. Pero cuando escribo un poema, sé que el destinatario de mi actividad es *el lector*: alguien que sólo se determinará dentro de una situación de hecho, el acto de lectura, que es posterior a mi expresión” (pp. 304-305). La complejidad de la escritura diarística consiste, en parte, en que se coloca entre ambos polos, pues si bien el diarista proyecta la existencia de un lector desplazado, éste se encuentra irremediabilmente fuera de la situación previa que señala el autor. Por esta misma razón, las cartas con un destinatario preciso apelan al lector como segundo destinatario que las inserta en el relato de la experiencia del personaje. Finalmente, en el *Retrato del artista* la correspondencia cumple otra importante función que influye en el lector, y es que las cartas (al igual que las fotos) contribuyen al andamiaje cronológico, pues, en la mayoría de los casos, llevan una fecha precisa.

Para subrayar las particulares diferencias que caracterizan a cada uno de los tres apartados, Gil de Biedma apela a una genealogía que se volverá fundamental en el proceso de su escritura diarística y, por ende, en la constitución de su propio personaje. En la apertura del espacio diarístico hacia otras textualidades, éstas se constituyen como micro universos que forman parte de las distintas facetas del diarista. En el caso del *Retrato del artista en 1956*, los umbrales que nos conducen a la escritura diarística están representados por una serie de epígrafes que preanuncian la experiencia del personaje. En “Las islas de Circe” el autor cita los siguientes versos de Baudelaire, pertenecientes a “La chevelure”, poema número XXIII de *Les fleurs du mal*: “J’irai là-bas où l’arbre et l’homme, pleins de sève, / Se pâment longuement sous l’ardeur des climats”. Como he mencionado, el poeta francés fue una de las lecturas recurrentes de Gil de Biedma,¹⁹ por lo que, al colocar estos versos como epígrafe, apela a una tradición que fue importante en sus años de formación. De cara al viaje hacia

¹⁹ A la obra del poeta francés Gil de Biedma dedicaría más tarde el ensayo “Emoción y conciencia en Baudelaire”, publicado por primera vez en 1961 y después reunido en *El pie de la letra*.

Filipinas, el poeta español recurre a Baudelaire –afirma James Valender– con el fin de interpretar “su propia experiencia en Oriente, en parte, como la repentina sumersión en un mundo cálido y exótico, habitado por cuerpos oscuros de irresistible encanto. Es decir, la enmarca dentro de una visión del trópico que entronca con cierto pensamiento romántico del siglo XIX”.²⁰ Andreu Jaume aboga, en cambio, por una lectura mucho más política y sostiene que “con este epígrafe, Gil de Biedma, muy probablemente, quería vincular su descenso laboral a lo exótico y tercermundista con su descenso sexual a una alteridad racial y económica indisociable, por otra parte, de su singularización intelectual y poética”.²¹ Como se verá en el estudio de las máscaras del personaje, estas dos fuerzas primarán en “Las islas de Circe”, pues, si por un lado veremos al amante entregado a la exuberancia de Oriente, por el otro se encontrará el hombre de negocios frente a los resabios de un anquilosado colonialismo. De cualquier forma, los versos del poeta francés anticipan el panorama esbozado con la referencia homérica al exotismo de las tierras de Circe.

En la tercera parte del diario, “De regreso en Ítaca”, el texto que funciona como epígrafe introduce un contrapeso a la tradición francesa.²² Si los versos de Baudelaire anticipaban la imagen del artista ante el encuentro con el otro en la exuberancia de Oriente, en la última parte del diario encontramos la impronta de la poesía inglesa. Y es que, en esta tercera parte del *Retrato*, la experiencia del encuentro con el otro resulta mucho más compleja de lo que se anunciaba en los versos de Baudelaire, pues se trata ahora del diálogo del autor con una voz que yace en la propia interioridad. De ahí la decisión de encabezar el apartado con unos

²⁰ J. Valender, “Introducción”, p. 36.

²¹ A. Jaume, “Prólogo”, en Jaime Gil de Biedma, *Diarios 1956-1985*, p. 16.

²² En su estudio *Jaime Gil de Biedma y la tradición angloamericana*, Andrew Samuel Walsh apunta que “la anglofilia y el afrancesamiento literario [de Gil de Biedma] coexistían de manera eminentemente provechosa y hasta simbólica”, p. 20 n. 2.

versos de T.S. Eliot pertenecientes a “Little Gidding”, el último de los *Four Quartets*.²³: “So I assumed a double part, and cried / And heard another’s voice cry: ‘What! Are you here?’ / Although we were not. I was still the same, / Knowing myself yet being someone other”. Como apunta Valender, “lo que interesa al autor del *Retrato* es [...] el desdoblamiento por medio del cual el poeta no sólo habla consigo mismo, sino también se va inventando. Los versos de Eliot confirman, por otra parte, la eficacia de este recurso que permite al poeta irse encontrando en la misma medida en que se va imaginando”.²⁴ En este sentido, estos versos también abonan a la postulación de la mirada irónica del artista, pues desde el inicio evidencian la insalvable distancia entre el autor y su personaje y, adjudicándole lo que niega a la obra de Cernuda, “su conciencia [...] simpatiza igualmente con esas dos dimensiones de la identidad, de cuyo enfrentamiento es ella el espectador y el teatro”²⁵, reconociéndose así tanto como hijo de Dios como hijo de vecino. Andreu Jaume ofrece una explicación ligeramente distinta al apuntar, más que al desdoblamiento, a “la metamorfosis intelectual que se operó [en Gil de Biedma] durante su convalecencia de ‘artista seriamente enfermo’”.²⁶ Sea como sea, tanto el desdoblamiento del personaje como la metamorfosis, más que intelectual, escritural, constituyen aspectos fundamentales de la redacción de este primer diario.

Si, por una parte, los aspectos editoriales y compositivos del *Retrato del artista en 1956* dan claras señales de la importancia que Gil de Biedma atribuía al diario dentro de su proyecto (auto)biográfico, por la otra, se encuentran diseminadas en el texto una serie de

²³ Hay que recordar que uno de los primeros textos publicados por Gil de Biedma fue el prólogo a su traducción del libro de Eliot *Función de la poesía y función de la crítica*, editado por Seix Barral en 1955. Años más tarde, en 1984, escribiría un nuevo prólogo, esta vez para la traducción al catalán, hecha por Àlex Susanna, de los *Four Quartets*.

²⁴ J. Valender, “Introducción”, p. 43.

²⁵ J. Gil de Biedma, “Como en sí mismo...”, p. 497.

²⁶ Andreu Jaume *apud Diarios 1956-1985*, p. 211 n.

anotaciones de poética en las que el autor explicita las motivaciones y los procesos de su escritura diarística. Parafraseando a García Montero, podemos afirmar que, como elemento que particulariza al género, nos encontramos con un diarista “con poética, una escritura con formas de proceder calculadas”,²⁷ cuyas anotaciones de carácter autorreflexivo merecen un análisis particular.

Poéticas: el diarista ante el espejo

El diario es un género autorreflexivo por excelencia. Prácticamente ningún diarista ha dejado de discurrir sobre las razones que lo han llevado a su escritura y las particularidades que ofrece el espacio diarístico. Estamos, de hecho, ante uno de los fundamentos de la conciencia diarística, pues, a la hora de formular una poética, el autor no sólo explora las potencialidades del género, sino que también las explicita. El caso de Gil de Biedma es paradigmático. La importancia del diario queda de manifiesto ya en el proceso mismo de su escritura, como bien apunta Valender: “a lo largo de su texto el autor reflexiona sobre el proceso mismo de estar escribiendo un diario: sobre sus propósitos al escribirlo y también sobre las consecuencias que este ejercicio termina teniendo para él”.²⁸ Para la invención del personaje este aspecto reviste una importancia vital, pues al proyectarse como figuración que *se* cuenta, el diarista multiplica las perspectivas; multiplicidad que nos devuelve siempre una imagen espectral.

²⁷ L. García Montero, *Un orden conflictivo. (La poesía de Jaime Gil de Biedma)*, p. 15.

²⁸ J. Valender, “Introducción”, p. 40.

El *Retrato del artista* se inaugura con una declaración explícita de poética diarística: “En el fondo del fondo la nostalgia del orden, el deseo de simetría” (p. 69). Si bien esta aparente declaración de principios (teñida de ironía) parece dar un aire de coherencia a la vida del autor, muy pronto nos percatamos de que éste encuentra imposible someter la imagen de sí mismo a una sola identidad fija y, por lo mismo, termina por reconocer el desorden en que vive. Así, tras un alarde de disciplina como el siguiente: “estuvo bien la semana pasada – lectura, poema, diario, natación... cumplí con todos los puntos del programa” (p. 89), el autor confiesa que su vida resulta bastante caótica: “Imposible saber en qué he empleado la semana. Sólo el hecho de sucederse presta a mis días una ilusión de coherencia; una vez sucedidos, cada cual tira por su lado y la entera trama se deshace: otra vez en el principio. Me acuerdo de ayer porque hice el tonto” (p.109). Dada la tensión que se establece entre las distintas facetas del personaje, no resulta extraño que el autor conciba la experiencia como una auténtica trama. Si por una parte la poética diarística pareciera apuntar en una dirección precisa, la constitución del personaje demuestra su (im)posibilidad: en este sentido, la escritura se convierte, cuando mucho, en aproximación, trazo, desenfoque, esbozo, devenir.

Una vez que el autor ha experimentado algunas particularidades del diario, mediada su estancia en Filipinas, enuncia una detallada poética diarística:

Releo la anterior anotación, de hace varios días, y pienso en lo confuso de los motivos que impulsan a llevar un diario y perseverar en él. No sé si alguna vez alguien se habrá propuesto desnudarse sobre el papel enteramente y para sí, aunque lo dudo. Un diario debe servir antes que nada a una finalidad práctica. Yo empecé con este cuaderno para adiestrarme a escribir prosa, pero muy pronto descubrí en él –y no creo ser ni mucho menos un caso insólito– un instrumento de control de mí mismo, un modo de ponerme un poco en orden y también de moverme hacia actitudes que por imperativos de orden intelectual o moral creo que debo adoptar. *Most of times I am trying to teach myself either to think or to behave –or both– in a way which I think is the right one for me.* Así ocurre que cuando pasan varios días sin abrir este cuaderno apenas sé luego de qué escribir en él (p. 153).

Cito en extenso, pues aquí se condensan muchos de los postulados que ya he discutido sobre el género. Me detengo en cada uno de los elementos enunciados, ya que de esta forma es posible plantear una primera poética diarística del *Retrato del artista*. En primer lugar, en visión retrospectiva es de notar que el detonante de la reflexión se encuentra en un comentario del autor sobre la realidad política: la pérdida del protectorado español en la zona norte de Marruecos; acontecimiento en el que Gil de Biedma pretende ver uno de los primeros signos de agotamiento del franquismo. De aquí que, al dirigirse hacia el comentario histórico y político, el poeta se cuestione sobre los motivos del diario en su relación con la intimidad, lo cual lo lleva a plantear, por una parte, el tema de la sinceridad y, por la otra, el de la relación con el otro. Desde este momento queda claro que, en el espacio diarístico, el autor concibe la sinceridad como una imposibilidad y abre la escritura a un franco diálogo desplazado con un lector. A continuación, se enuncia la finalidad práctica, uno de los fundamentos históricos del género. El deseo de alcanzar cierto dominio de la prosa se evidencia no sólo en esta declaración, sino también en el constante ejercicio de relectura y, sobre todo, en el “inveterado vicio de volver atrás y reescribir lo escrito” (p. 178). Finalmente, se encuentra la complicada relación entre escritura y experiencia. Concebida, en este caso, como ejercicio autorreflexivo, la escritura se erige para dar testimonio de la experiencia, pero también para incidir en la vida misma del personaje. Y es que por instantes se desdibujan los límites entre vida y escritura, pues la experiencia del personaje se constituye precisamente escribiéndose.

Otro de los comentarios del autor sobre los motivos del diario apunta a lo que se podría considerar el lado absorbente de su escritura, es decir, a la forma en que este texto se convierte en obstáculo para llevar a cabo el resto de su obra: aquí se podría hablar casi de una poética amieliana, pues su diario es buen ejemplo de una obra que progresa a expensas de otros proyectos. Así, en carta dirigida a Barral, fechada el 20 de enero de 1956 en Manila, el autor

escribe: “Yo, nada; estoy esclavo de mi maldito diario – un vicio vergonzoso, pero me he decidido a llegar al final a ver qué sale” (p. 85); vicio que, más tarde, pretende combatir: “Ni una sola anotación aquí durante los próximos días de Semana Santa: este diario también se ha convertido en un pretexto. He de volver al poema, aunque me espeluzne la idea de ponerme otra vez a exprimir zumo de nada” (pp. 147-148). Más que como impedimento, el diario se puede concebir como (pre)texto, como espacio de escrituras potenciales que son puestas a prueba mediante el desdoblamiento del autor. Más adelante ahondaré en esta cuestión intratextual del diario, apuntando cómo las relaciones entre el *Retrato del artista* y el resto de la obra de Gil de Biedma dan cuenta de la construcción de un auténtico proyecto (auto)biográfico.

En “De regreso en Ítaca” la conciencia diarística del autor se vuelve todavía más incisiva. Éste no sólo sigue reflexionando sobre los motivos y los particulares procedimientos de su diario, sino que además empieza a concederle el estatuto de una *obra*, llegando incluso a contemplar su futura publicación. Esta puesta en primer plano de las distintas potencialidades de la escritura diarística obedece en gran medida a la trayectoria vital del personaje, ya que, terminada la experiencia en Filipinas, durante la convalecencia en la Nava el autor adquiere un mayor dominio de las particularidades del género.

Durante los primeros días después de su regreso a Barcelona, consciente de las profundas diferencias que comienzan a caracterizar el nuevo cuaderno, el autor anota cómo el espacio influye en la escritura: “Varias veces en Manila pensé que mi diario era demasiado independiente del mundo exterior, que podría haberse escrito igual en cualquier otro punto del planeta, por ejemplo, en Barcelona. Y desde que estoy aquí advierto que mi humor, los temas y la manera de escribir han variado por completo. [...] Éste [cuaderno] será muy distinto del otro” (p. 229). En efecto, llama la atención cómo el espacio incide en la

constitución de la intimidad del autor y, más aún, en los procesos mismos de la escritura. Más allá de los elementos evidentes (lugares, personajes, acontecimientos), la distinción entre los dos escenarios principales (Filipinas y España) da como resultado dos espacios textuales que se diferencian también en los elementos propios del diario: estructuración del tiempo, procesos de rememoración, elaboración del relato y constitución del personaje.

Considerando la relación *intradiarística* de los diversos episodios que constituyen el *Retrato*, es de notar que, en su carácter autorreflexivo, el último apartado recuerda (al autor y al lector) la existencia del previo cuaderno de Filipinas. En la primera edición de 1974, el diario de Filipinas se proyectaba apenas como una presencia fantasmática, pues el lector sólo podía reconstruir por alusiones algunos de los acontecimientos ahí narrados. En las ocasiones en que el autor menciona la existencia del otro diario lo hace sobre todo para señalar la necesidad de seguir trabajando en él, como comunica en carta a Paco Mayans el 11 de junio: “Me ocupo en escribir mi diario y en corregir el de mi estancia en Filipinas” (p. 227). Y en diversas ocasiones insiste en este trabajo: “Pensaba ocupar el tiempo en corregir y completar mi cuaderno de Filipinas, pero no hay prisa –tendrían que ocurrir tantas cosas para que resultara publicable...” (p. 233); “Me había propuesto ocuparme de mi cuaderno de Filipinas, pero lo voy dejando de una hora para otra” (pp. 242-243). Estos breves apuntes dicen mucho de la conciencia que el autor tiene de las potencialidades del género y también de la claridad con que concibe el trabajo de reescritura como parte esencial del diario en tanto que obra fundamental dentro de su proyecto (auto)biográfico.

Que desde una etapa muy temprana concibiera el diario como un proyecto a largo plazo lo confirma la vacilación sobre las futuras posibilidades de publicación. Mucho antes de decidir publicar una parte del diario, el autor comienza a ponderar el interés que podría despertar en un posible lector y lo pone a prueba compartiendo algunos fragmentos con sus

amigos más cercanos: en una temprana carta a Barral le envía algunos fragmentos, pidiéndole, sin embargo, que sólo los lean él, su esposa Yvonne y, a lo mucho, Gabriel Ferrater y Jaime Salinas, pues, como advierte el autor, “conozco por propia e incómoda experiencia lo peligroso que es un diario” (p. 107). Esto también explicaría su resistencia a publicar la primera parte, algunas páginas de la cual somete a la lectura de otro amigo cercano: “Ayer leí a Luis Marquésán unas páginas del otro cuaderno, las que cuentan el episodio de Hong Kong: al cabo de un rato sentí que mi voz descendía y cuando acabé de leer estaba fatigado. Me compensó encontrarlas bastante bien escritas” (pp. 244-245). Aparte de estas anotaciones estrictamente diarísticas, la preocupación por alcanzar una obra terminada se vio reflejada en el trabajo de reescritura que ocupó periódicamente a Gil de Biedma casi hasta el final de sus días.

La declaración más sustancial de poética diarística se encuentra casi al final de la estancia en la Nava de la Asunción, un momento en el que el autor se pone a reflexionar sobre los procedimientos que caracterizan su trabajo en los distintos géneros en que se mueve: la poesía, el ensayo y el diario. La anotación sobre éste último empieza evocando la crisis del final de la adolescencia, la cual, como sucede a menudo, está relacionada con la escritura de un diario: “Más de una vez me he preguntado, pensando en los primeros meses de mi estancia en Salamanca, el otoño de 1950, si yo los recuerdo como un momento muy definitivo de mi vida, y muy decisivo, porque llevaba entonces un diario, o si me decidí entonces a llevar un diario porque presentía que algo significativo iba a ocurrirme” (p. 299). En primer lugar hay que señalar el nuevo gesto de desestabilización para el lector, pues se alude a otro diario del que, hasta el momento, no se conoce su existencia. Pero, más importante aún, el autor cuestiona por completo lo que se podría llamar las variantes motivacionales y desdibuja los límites entre escritura y experiencia; contrario a lo que establece el psicoanálisis, la escritura

diarística deja de ser aquí una herramienta terapéutica para convertirse en el detonante mismo de la experiencia. En consecuencia, en el *Retrato del artista* el cuestionamiento de las motivaciones del autor sirve de arranque a la escritura diarística:

Ahora, si pienso en mi vida durante los últimos diez meses, casi me siento tentado de creer que llevar un diario es una manera de provocar los acontecimientos. Sin el viaje a Filipinas no me hubiera puesto a escribirlo, es verdad; pero a veces me sorprende sospechando que si no hubiese llevado un diario no hubiese caído tuberculoso al regresar a España. Era necesario que algo ocurriese. Mil novecientos cincuenta y seis me parece un año simbólico y decisivo, y en gran parte lo atribuyo al diario (p. 299).

El viaje y la enfermedad se presentan como los temas fundamentales que dominan, respectivamente, los episodios de Filipinas y de España; sin embargo, considerada a la luz del diario en su totalidad, la escritura misma se vuelve el tema central, pues, como sostiene Valender, “el impulso que lleva al autor a escribir suele ir acompañado de una conciencia muy aguda de saberse en el acto de crear y de crearse”.²⁹ De aquí que, en la construcción del personaje llamado Gil de Biedma, el diario, y el año 1956, representen un punto de inflexión definitivo.

El autor concluye esta anotación apuntando al elemento estrictamente literario, pues, dejando de lado el papel desempeñado por los acontecimientos, va a la raíz misma de la escritura para reconocer ahí el motor del diario: “Empecé a escribirlo como ejercicio de adestramiento en la literatura, y eso me salvó de plantearme demasiado a menudo el problema de la sinceridad, que fatalmente falsea un diario” (p. 299). Para Gil de Biedma la escritura diarística es siempre un ejercicio literario, es decir, no concibe ese espacio íntimo como una esfera independiente del resto de su obra; de aquí que él mismo insista en que la relectura y la reescritura son parte fundamental del trabajo diarístico. Más importante aún, con esta

²⁹ J. Valender, “Introducción”, p. 41.

anotación el autor zanja en pocas palabras la cuestión de la sinceridad, no negándosela al diario, sino planteándola como un falso problema, pues él más que nadie es consciente de que los mecanismos retóricos del género le permiten (re)construir la experiencia del personaje que *se* está creando. En este sentido, es mucho más interesante considerar el aspecto de la escritura misma y sus estrategias para conseguir un efecto de sinceridad.

Para finalizar el comentario sobre los apuntes de autorreflexión diarística, me gustaría detenerme en un momento simbólico: aquel en que contemplamos al autor en el acto mismo de estar escribiéndose. Cuando el autor vuelve a Barcelona, y retoma paulatinamente su rutina después de los meses de recuperación en la Nava, apreciamos la importancia que tiene la escritura del diario en la vida del personaje:

He tomado la costumbre de escribir en este cuaderno durante mis ratos libres en la oficina, y eso creo que le da un carácter particular. Me pongo a él con verdaderas ganas de escribir, pero sin saber de qué. Más que contar esto o lo otro, me importa el desahogo, y sobre todo el ejercicio de frenarme, la disciplina de ponerse a menor velocidad que exige el escribir. Ideas, sucesos y ocupaciones siguen bullendo en la cabeza mientras yo procuro concentrarme todo en la acción misma de escribir, y de pronto me encuentro que he empezado a contar algo, que ya estoy metido en otra duración del tiempo (p. 313).

A primera vista asistimos a la imagen clásica del diarista romántico: vemos al burgués escribiendo en su despacho, dejando de lado por un momento las preocupaciones del mundo exterior para replegarse en los laberintos de su interioridad. A continuación, el autor parece dar razón a los lugares comunes sobre el género, pues declara que la escritura se vuelve una forma de desahogo. Pero de inmediato refrena las emociones para entregarse al acto mismo de escribir que, en un proceso casi inconsciente de trasmutación textual, termina derivando en un auténtico relato con su particular estructuración temporal. Esta entrada se convierte entonces en un ejercicio de autoanálisis que desmonta los particulares procedimientos que forman parte de la conciencia diarística del autor.

Umbrales: “Píos deseos al empezar el año”

El diario es inevitablemente relato *in medias res*. Como registro y evocación de una vida en primera persona, el presente de la enunciación diarística deja de lado, en su arranque, todo un pasado al que el escritor (a diferencia de lo que ocurre cuando escribe su autobiografía o sus memorias) podrá o no darnos acceso. Por ello, a la hora de estudiar los diarios resulta revelador analizar cómo funcionan los inicios, que, como en otras narrativas, postulan siempre un pacto. ¿Existe una marca genérica que se pueda encontrar en estos textos? En muchos casos se manifiesta una voluntad expresa de estar iniciando una obra y se explicitan desde el inicio marcas de lo que he llamado conciencia diarística. Como apunta Lejeune, “The beginning of a diary is almost always indicated: it is rare to begin one without saying so. In one way or another, you *mark off* this new territory of writing”.³⁰ La postulación de este nuevo territorio se convierte, con frecuencia, en un proceso que va dando forma al diario a medida que se escribe.

En el caso del *Retrato del artista*, el primer elemento textual y estructural que desestabiliza las convenciones del género diarístico es la ausencia de fechas, ya que para varios estudiosos éstas constituyen un rasgo *sine qua non* del género. En el título que da a la obra en su conjunto, Gil de Biedma proyecta unas coordenadas temporales que servirán como entrada al lector; sin embargo, de inmediato el autor renuncia a los estrechos límites a los que podría constreñirlo la datación. Cabe aclarar que el diarista no renuncia a las características del género, sino que las difumina para dar forma al relato mediante estrategias narrativas que

³⁰ Philippe Lejeune, “How Do Diaries End?”, p. 187.

constituyen lo que he llamado el efecto de sinceridad: estas marcas están presentes desde el inicio, tal como se corrobora en la primera entrada: “imposible resistir a la tentación de casar los dos comienzos, el del diario y el del año” (p. 69). Conforme avanza la lectura comprobamos que las fechas se evocan como una presencia fantasmática que testimonia del particular sentimiento del tiempo del autor, como se observa en los siguientes ejemplos: “Estuvo bien la semana pasada”, “Una semana entera de vacaciones. Ni diario, ni poemas, ni cartas, muy poca lectura”, “Una noche a los tres o cuatro días de estancia en Hong Kong”, “Seis días aquí”, “En la cama desde hace cuatro horas, para dos meses”, “Días y días sin apenas abrir este cuaderno”. Gil de Biedma opta por esta deliberada ambigüedad pues, en su búsqueda por explorar los misterios del paso del tiempo, la linealidad del diario con su datación tradicional le parece restrictiva e, incluso, absurda. Como había postulado en su poética del diario, prefiere entregarse a una escritura que lo inmerge en una particular duración del tiempo que, en última instancia, se transforma en sentimiento del tiempo.

Varios estudiosos del género³¹ han señalado que la escritura diarística es a menudo el resultado de una crisis. En otros casos, apelando a una de sus funciones originales, responde a la necesidad de registrar los acontecimientos de la vida diaria, ya sea para poner orden, para llevar un registro de los acontecimientos del día o, en el caso de muchos escritores, como parte fundamental del taller creativo. Sea cual sea la motivación, es importante observar que en la mayoría de estos inicios la voz que enuncia siente la necesidad de dejar constancia del proceso de escritura y de los estímulos que le sirven como impulso. Dentro de su conciencia

³¹ Para una exposición concisa de las particulares motivaciones que se pueden encontrar en la escritura autobiográfica, véase Elena Causante Fernández, “Las escrituras del yo y sus variantes funcionales”, *Revista de Filología*, 37 (2018), pp. 25-39. De igual forma, en el prólogo a su antología de diarios, Alan Pauls sintetiza lo siguiente: “se escribe un diario para dar testimonio de una época (coartada histórica), para confesar lo inconfesable (coartada religiosa), para ‘extirpar la ansiedad’ (Kafka), recobrar la salud, conjurar fantasmas (coartada terapéutica), para mantener entrenados el pulso, la imaginación, el poder de observación (coartada profesional)”, “Las banderas del célibe”, p. 5.

diarística, Gil de Biedma postula lo siguiente como detonante de la escritura: “En el fondo del fondo la nostalgia del orden, el deseo de simetría” (p. 69). En esta declaración de principios está también enunciada la preocupación por el tiempo, pues el pasado se manifiesta como nostalgia, mientras que el presente y el futuro inmediato como deseo.

Al igual que en el resto de la obra de Gil de Biedma, en el diario la ironía es un elemento característico que aporta rasgos importantes para la construcción del personaje y que también contribuye al cuestionamiento de los límites genéricos. Si con la omisión de las fechas el autor desborda los márgenes del diario, al enunciar sus motivaciones hay también una clara alusión a la (im)posibilidad de encasillar la vida en un orden determinado. Para evidenciar esta complejidad, el narrador menciona el peculiar método de su cuñado, quien se ha propuesto leer los libros de la biblioteca del autor siguiendo un estricto orden de izquierda a derecha y de arriba abajo. Con este ejemplo el narrador evidencia que, aunque la escritura funciona como mecanismo que ordena la experiencia, la linealidad limita el relato a una visión general que no ahonda en los vericuetos de la trayectoria vital del personaje. Así pues, mediante la ironía el autor cuestiona dos de los elementos fundamentales del diario tradicional: por una parte, la estructuración temporal y, por la otra, la manida cuestión de la sinceridad.

El otro aspecto que Gil de Biedma menciona en este inicio como objetivo de la escritura diarística es la simetría. Esta responderá sobre todo al desdoblamiento del personaje que el autor constantemente sitúa entre esferas complementarias: vida pública y vida privada, oficina poética y oficina profesional. Incluso la estructura misma del *Retrato* responde a una cierta simetría, pues los episodios de Filipinas y de España se encuentran balanceados sobre una especie de eje representado por el “Informe”, el cual funciona como gozne entre los distintos escenarios que definen la vida del autor durante aquel año.

Uno de los aspectos más problemáticos en el estudio de los diarios, y que suele reducirse a un elemento ordenador y lineal, es la compleja interrelación temporal. Si bien es uno de sus mecanismos más recurrentes, la escritura diarística no se limita a la rememoración de una experiencia vivida recientemente y reactualizada en el presente de la escritura. En el caso de Gil de Biedma, con frecuencia se trasponen los tiempos en tanto que fundamentos de la memoria y la experiencia. Así, la evocación se retrotrae a un pasado que está fuera del diario y el presente se proyecta hacia un futuro inmediato que habrá de inspirar la mayor parte de este primer cuaderno: “Algo cansado, si pienso en las últimas semanas y en los pocos días que aún quedan hasta que me marche” (p. 69). Como señala Javier Blasco en su estudio sobre el *Retrato*, la intrincación temporal establece un contrapunto que habrá de ser recurrente en estas páginas: “La introspección no mira tanto hacia el pasado, cuanto hacia el futuro. No es pura retrospección, sino intencionada introspección”.³² De ahí el ir y venir entre la retracción y la expansión temporal que en el diario de Gil de Biedma complejizan la constitución del espacio íntimo.

Siguiendo con el examen de la primera entrada del diario, observamos también cómo comienza a estructurarse un relato. Un relato que, curiosamente, arranca con la evocación de hechos pasados que el autor dice no recordar: “Los amigos se dan el gusto malévolo de contarme lo que hice y dije durante los prolongados lapsos de tiempo de los que no guardo recuerdo” (pp. 70-71). Como veremos más adelante, la desmemoria también puede tener un papel importante en los procesos de evocación de la escritura diarística. En este caso, esta alusión funciona como una evidente marca de inicio *in medias res*. Sin embargo, para tratar de paliar el vacío, Gil de Biedma acude a un recurso que será uno de los rasgos particulares

³² J. Blasco, *op. cit.*, p. 22.

de este diario: la introducción de sus propias notas a pie de página. Mediante esta inserción, el autor apunta a una especie de referencialidad, pues esta primera nota remite al poema de un amigo, texto que se encuentran fuera del espacio diarístico: “En ‘La confidència’, un poema de su primer libro, *Da nuces pueris*, Gabriel Ferrater evoca el incidente que dio lugar a la bronca en Can Gustavo, en Sitges, aquella noche del 1 al 2 de enero de 1956” (p. 70 n.). Con este breve gesto, Gil de Biedma traba una relación particular con el lector como destinatario de su diario. Y es que alimenta su curiosidad callando los detalles del incidente, incitándolo a acudir al poema de Ferrater para tratar de colmar un vacío, si bien el poema, en última instancia, sólo ofrecerá una visión distinta, más no completa. Es de notar también cómo, para desestabilizar la estructuración temporal, la fecha que nos ayuda a establecer la datación precisa de esta primera entrada se encuentra desplazada en una nota a pie de página.

Una vez evocada la experiencia de la que el narrador dice no guardar recuerdo (una evocación, por ende, bastante difuminada), irrumpe en la escritura la poesía del autor y sus esfuerzos por escribirla. De esta forma, a las complicaciones de orden social se agregan las de orden artístico. Aquí se manifiesta por vez primera en el *Retrato* un procedimiento recurrente en la escritura diarística: el de su relación con otras escrituras. Como he señalado, en algunos casos el diario parece convertirse en obstáculo para concretar otras obras (poética amieliana); en otros, en cambio, el diario forma parte del proceso creativo de esas otras escrituras (tal es el caso de Barral y su *Diario de Metropolitano*). Gil de Biedma transita entre ambos polos: si bien le quita tiempo y energía para otras cosas, la escritura diarística es también un recurso indispensable en tanto que taller poético.

Este inicio cierra con una nota final que termina de apuntalar la conciencia diarística. A diferencia de lo que suele ocurrir con otros diarios en los que se alude a las personas sólo con abreviaturas o indicaciones genéricas (por cuestiones ya sea de privacidad o de practicidad),

Gil de Biedma no quiere dejar lugar a dudas sobre la identidad de las personas a las que refiere. Así, al hablar del *père de Trennes*, especifica en una nota que se refiere al Padre Pacho Aguirre y ofrece incluso algunas señas particulares del mismo. De esta forma, como parte del proyecto diarístico concebido ya como una obra publicable, esta primera entrada concluye proyectando una vez más la existencia de un lector. Este es uno de los rasgos más problemáticos para el estudio del género, pues una escritura que en primera instancia se dirige a uno mismo a menudo lleva marcas que trascienden el *self* para establecer un diálogo constantemente desplazado con un virtual lector.

Una vez superado el umbral que establece las coordenadas temporales de la experiencia del personaje, el diario estará marcado también por la impronta que habrán de dejar los espacios. De aquí que los desplazamientos del autor adquieran importancia como registro de la huella que los espacios dejarán en la interioridad del personaje. En este sentido, en la ida a Filipinas y en el regreso a España, la escritura se aproxima a un auténtico diario de viaje.

Primer itinerario del artista: rumbo a las islas de Circe

“Navegar no sin dolor”
Odisea, X, v. 133.

Una de las manifestaciones más importantes en la historia del diario está estrechamente relacionada con la experiencia del viaje. En este caso, la escritura se vuelve fundamental como registro no sólo de lo acontecido, sino también del encuentro con lo desconocido. Un caso emblemático, casi fundacional, son los diarios de Cristóbal Colón. Más tarde, como producto de la cultura burguesa, en el siglo XIX el diario moderno dio cabida a la figura del

intelectual como viajero. A pesar de todos los cambios operados en el género hasta nuestros días, es de resaltar que el viaje sigue teniendo un papel recurrente en los diarios contemporáneos. El caso de Gil de Biedma no es la excepción, pues apenas cruzado el umbral que establece las coordenadas temporales, el personaje comienza su desplazamiento hacia tierras exóticas, hacia ese Oriente que, como trasunto de las moradas de Circe, habrá de representar el encuentro con lo Otro. En el mismo sentido, también es necesario resaltar que, en el mecanismo narrativo de construcción del personaje, la alusión homérica pone en marcha el relato de un viaje de autodescubrimiento.

Así pues, el poeta parte rumbo a Filipinas. En la compenetración entre literatura y experiencia, el arranque de este viaje resulta particular: “Dejo de leer: abajo está el desierto” (p. 71). A partir de este presente, el autor aparta la vista para abandonar la página y, de inmediato, desencadenar la evocación de un pasado reciente: una breve escala en el Cairo sirve para recordar los días recién pasados en Roma. Este breve recuerdo, que se extiende apenas un par de párrafos (centrados, sobre todo, en la figura de un amante), tendrá gran importancia en el futuro inmediato, pues estará estrechamente ligado al inicio de la amistad con María Zambrano. Sin embargo, llama la atención que, en este primer momento, Roma es sólo unas cuantas vagas alusiones, como si el autor quisiera trasladar la esencia de la ciudad hacia la noche pasada en compañía de su amante, lo cual, al final, le deja “una visión de Roma que probablemente no volverá a repetirse” (p. 71). Poco después, el autor complementa el relato romano en una carta a la misma Zambrano, a quien agradece la hospitalidad y pide disculpas por los disgustos que haya podido ocasionar, comunicándole, de igual forma, el sentimiento que le despierta estar lejos del Viejo Continente: “queda Europa tan lejos de aquí y me siento tan desplazado en estos primeros días de vida filipina que mis horas de Roma, recordadas a menudo, han cobrado un valor simbólico, algo así como

el último promontorio de la costa, que tarda tiempo en perderse de vista” (pp. 76-77). Como procedimiento típico de la escritura diarística, el espacio se ve transformado a partir de la relación que se establece entre el mundo contemplado y la conciencia del narrador.

Volviendo al itinerario, el viaje a Manila cuenta con una breve escala (entrada) en el aeropuerto de Colombo, en Sri Lanka, donde el autor aprovecha la oportunidad para construir uno de los paisajes sensoriales que tanto habrán de caracterizar el *Retrato del artista*: el olor a cal y *zotal* se mezcla con la “calidad paradisíaca del paisaje y las nubes” (p. 73). Y, más importante aún, como espacio de convergencia escritural, aparece ahora la poesía. Esta manifestación poética resulta reveladora respecto a los procesos de escritura y evocación del autor, pues para matizar las imágenes y sensaciones que le provoca la ciudad de Colombo alude, por una parte, a unos versos de Eliot y, por otra, a las primeras versiones de un poema del propio Gil de Biedma, que, más tarde, formará parte del ciclo “Las afueras”. Así pues, en la constitución del personaje poético, el retrato se compone de distintas aristas que se entrelazan mediante un procedimiento citacional. En este sentido, el autor seguirá dejando rastros de la génesis y, a la par, de la genealogía de su obra poética.

Finalmente, el autor llega a Filipinas y, de inmediato, se trasponen dos realidades, pues el exotismo que habría de esperarse es sustituido en un primer momento por la presencia de la llamada “tribu tabacalera” (p. 75), todos hombres europeos y, en gran medida, presuntuosos. Tras estas primeras formalidades el poeta comienza a adentrarse en la ciudad de Manila, teatro de operaciones de su encomienda como representante legal de la compañía tabacalera. De esta forma, en la primera parte del relato alternarán sobre todo el hombre de negocios y el amante furtivo en búsqueda de los placeres que le ofrece la vida nocturna de una ciudad desconocida. Que esto represente un camino de descubrimiento y, en cierta medida, una íntima odisea, lo deja claro el autor desde su llegada: “Me abrumba la continua incomodidad

de sentirme un ser genérico, un blanco. No soy o no represento más que eso, y me humilla. Y además es monstruoso que esto lo han hecho las gentes que he de frecuentar a diario, con sus clubes, sus *cocktail parties*, su insufrible y petulante suficiencia y su racismo irremediable” (p. 76). De aquí la importancia para él del año 1956 y del viaje a Filipinas, pues, como veremos, su experiencia entonces en las islas le permitirá deconstruir su identidad mediante un constante proceso de desfiguración y (re)conocimiento.

Ahora bien, el primer itinerario del artista no termina con su llegada a Manila; una de las características de este primer cuaderno será el constante desplazamiento, resultado de las responsabilidades del personaje como hombre de negocios. Así, poco a poco se va trazando un mapa de la geografía filipina y de algunos de sus alrededores. Contemplamos Tagaytay: “un circo de montañas precipitándose en un lago en cuyo centro exacto está una isla” (p. 85), donde el autor evidencia “el confort deprimente de los sitios turísticos” (p. 86). Un poco más adelante se desplaza a la Hacienda Luisita, donde conocemos algunos pormenores de la compañía tabacalera y de la huella del colonialismo en la población del lugar. Y hacia la conclusión del primer cuaderno nos encontramos prácticamente con una bitácora de viaje, pues cada fragmento se encuentra encabezado por un lugar específico: Bais, Iloilo, San Carlos, Cebú, Davao y de vuelta a Manila. La descripción precisa de los lugares a partir de unas pocas pinceladas manifiesta la distancia que el autor establece frente a cierto romanticismo desaforado que buscaba reconstruir el ambiente como manifestación precisa de las tribulaciones anímicas del artista. En la relación entre el espacio público y el espacio privado, estas visitas de Gil de Biedma responden más bien a un interés por ahondar en las dinámicas propias del lugar, lo cual se verá reflejado en el “Informe sobre la Administración General en Filipinas”.

En algún momento en el diario de Filipinas el autor relata un viaje algo distinto, que incluye uno de los episodios más intensos en la constitución del personaje. El viaje a Macao y Hong Kong (a diferencia de los que están estrictamente relacionados con los negocios) es más bien vacacional, lo cual le confiere una particular estructura que está mucho más cercana a la constitución de un relato. El autor anuncia el futuro viaje, pero llama la atención que, una vez iniciado, se abra un intervalo en el que, en primer lugar, no se refieren los acontecimientos y, una vez concluido el viaje, se aplaza el momento de la evocación de la experiencia, excusándose brevemente de la siguiente manera: “Regresado ayer tarde, hartos de tiendas, hartos de callejeo, hartos de alcohol y hartos de hacer de *cavalier servant* de Cari Garí, que tiene una voluntad virgen y un santo horror a estar sola. Ni un minuto para mí durante los días en Hong Kong. Imposible anotar nada, y dudo de que ahora tenga ganas de hacerlo” (p. 135). Desde aquí el poeta parece contravenir una de las particularidades del diario, pues, como registro de lo recién acontecido, se alarga el hiato entre la experiencia y la escritura; el autor, en cambio, concibe el trabajo de la memoria como un ejercicio que desdibuja las fronteras entre la referencialidad y la invención, por lo cual decide aplazar el momento del relato retrospectivo. El diario se concibe entonces no sólo como evocación sino también como preterición. Y finalmente, al margen del hastío generalizado que siente con respecto a las responsabilidades sociales que debe cumplir durante su viaje, emergen un par de episodios que dibujan a otro Jaime Gil de Biedma.

El primer episodio se da a bordo de un ferry entre Macao y Hong Kong. Después de vagabundear por las calles de una solitaria Macao, el poeta vuelve al muelle para tomar el barco que habrá de conducirlo a Hong Kong. Aturdido por el sofocante calor y por los excesos etílicos, las dificultades de ciertos trámites aduanales son resueltas por un empleado que, además, se involucra en un *affaire* erótico con el personaje. La brevedad y concisión de

este episodio están mucho más cercanas al estilo tradicional de la escritura diarística, pues el autor no ahonda en detalles o reflexiones que se acerquen más a la estructura del relato.

La entrada siguiente se detiene en la evocación de otra noche, ésta en Hong Kong. A diferencia del episodio anterior, aquí el autor se extiende durante varias páginas, con el fin de reconstruir y reimaginar detalles y diálogos, así como para introducir reflexiones sobre la propia condición burguesa; aspectos que difuminan las fronteras entre la escritura diarística y el relato propiamente dicho, entre la rememoración y la invención. Desde el inicio, la ambigüedad temporal que caracteriza a este diario contribuye a la construcción del relato, el cual postula una difusa datación. Así, nos encontramos en “una noche, a los tres o cuatro días de estancia en Hong Kong” (p. 143). Tal y como ocurre en el episodio anterior, el personaje siente la necesidad de trasgredir los límites de su vida profesional para dar rienda suelta a su deseo de explorar los bajos fondos de la ciudad. Por lo tanto, a la reconstrucción espacial se agrega la evocación precisa de un personaje: John, un joven al que Gil de Biedma conoce en un sitio de baile. La escritura se abre así para acoger al otro, presente en el diálogo que irrumpe ahora en el espacio diarístico, pues ambas voces se manifiestan en las conversaciones que reproduce el autor.

Durante varios párrafos el curso de la escritura se entrega por completo a la narración: recorreremos junto al poeta los bares nocturnos, los barrios decadentes de la ciudad y, finalmente, en sus propias palabras, “el cuchitril más miserable que he visto en mi vida” (p. 144). Pero de improviso aparece una marca que nos recuerda que seguimos en el diario; en el presente de la escritura, el autor apunta la imposibilidad de expresar cuál era su estado de ánimo ante la contemplación de la miseria del lugar en el que pasó la noche: “No creo que pueda expresar mi estado de ánimo ante el espectáculo de aquella espantosa miseria” (p. 144). Esta anotación desestabiliza también al lector, ya que la primera parte de esta entrada

se había caracterizado precisamente por la exactitud de la rememoración. Esta tensión entre rememoración e invención es un elemento característico del *Retrato*. De hecho, es gracias a ella que las contradicciones, como distintas manifestaciones del personaje, pueden encontrar un espacio de confluencia.

El encuentro con la otredad detona la reflexión del autor. Hacia el final de este episodio, Gil de Biedma se siente oprimido por el espacio y experimenta la urgencia de volver a la comodidad de su vida diaria. Esta preocupación, en apariencia banal, de inmediato es remplazada por una reflexión sobre las condiciones de vida ya no sólo de su acompañante, sino de los miles que “seguirán por años y por años, sin esperanza de hotel, sin esperar que den rabiosamente las siete para escapar y saltar al otro lado de la vida” (p. 146).

Después de este complejo proceso de rememoración y reflexión, la entrada termina con un breve párrafo que resulta fundamental para entender las relaciones que configuran la memoria y su transmutación en el relato. En primer lugar, el autor nos dice que vivió el episodio más de dos semanas antes de ponerlo por escrito. Esto ya de por sí parece rebasar los estrechos límites temporales en los que, como hemos visto, a veces se pretende constreñir la escritura diarística. Sin embargo, la distancia se vuelve aquí necesaria para lidiar con “la pesadilla cuya realidad se va aplazando” (p. 146). Finalmente, la escritura del diario se convierte también en experiencia corporal, pues el autor manifiesta que el recuerdo sigue doliendo en el presente; y, revisitada en el espacio diarístico, seguirá doliendo para la posteridad. En una visión retrospectiva, resulta revelador que, justo antes de estas dos entradas, aparezca la siguiente alusión proustiana: “Escribir no salva, como creían Proust *et alia* y como desearíamos todos, pero sí que alivia” (p. 141). O, parafraseando al mismo Gil de Biedma, la escritura se convierte en algo así como una empresa desesperada de salvación personal.

Esta primera consideración del itinerario del artista, es decir, del diario y su relación con el viaje, evidencia la importancia que tiene el espacio en la escritura diarística. Por una parte, los constantes viajes a lo largo de Filipinas y sus alrededores contribuyen a la caracterización del personaje en tanto hombre de negocios, pero también en cuanto artista que se sumerge en lo desconocido, entregándose a la exuberancia del Oriente. Por otra parte, y quizás más significativo aún, los desplazamientos en el espacio sirven asimismo para evocar la sensación del paso del tiempo, pues, como sostiene Javier Blasco, “negándose como cronología, el discurso del *Diario* se afirma como topografía: como topografía de lugares físicos y mentales, que constituyen el universo en que se inscribe y que circunscribe la realidad de Jaime Gil de Biedma personaje”.³³ El tiempo se transforma entonces en una geografía, pues, como sostiene el diarista, “si transferimos al tiempo nuestra experiencia sentimental del espacio [...], aquél queda por definición dotado de reversibilidad: es recorrible en todas direcciones” (p. 254).³⁴

Segundo itinerario del artista: la vuelta a Ítaca

“Hora es ya de que vuelvas la mente a tu patria”
Odisea, X, v. 472

Como anunciaba el título de la primera edición de este texto, *Diario del artista seriamente enfermo*, el último apartado del *Retrato* está marcado por el signo de la enfermedad; por ende, la vida del personaje se ve reducida a una cierta inmovilidad que lo llevará a priorizar su

³³ J. Blasco, *op. cit.*, p. 28.

³⁴ En una entrevista muy posterior, de 1986, el autor citaba prácticamente estas mismas palabras: “Uno tiende a creer inconscientemente que el tiempo es recorrible en diversas direcciones, que es posible ir y regresar; en fin, que el tiempo es recuperable”, “Entrevista a Jaime Gil de Biedma”, Entrevista realizada por la redacción de la revista *Thesaurus, Conversaciones*, p. 230.

labor como poeta, a diferencia del dinamismo que había llevado al hombre de negocios a viajar por el territorio filipino. Sin embargo, como si el autor anticipara ya su futuro cercano, en las primeras páginas de “De regreso en Ítaca” condensa el relato de su regreso a España, lo cual una vez más lo aproxima al diario de viaje.

En una época en que los traslados aéreos eran mucho más complicados e implicaban un auténtico itinerario con diversas escalas que permitían al viajero cuando menos respirar el aire de los lugares apenas entrevistados por un instante, el personaje vuelve de Oriente como los grandes viajeros del siglo XIX, anotando brevemente sus impresiones de los lugares recorridos. Esta nueva etapa del diario estará entonces marcada sobre todo por una visión aérea, resumida en el que se podría considerar el leitmotiv que al autor mismo evoca en su regreso a España: *adagios of islands*, alusión al poema *Voyages* del escritor estadounidense Hart Crane.³⁵ El inicio de este último cuaderno no podría ser más significativo al respecto: “Treinta y cinco minutos de vuelo. Nubes ligeras, abajo, desperdigadas sobre el mar; y en nuestra misma dirección, una franja cegadora hasta hacer daño, surcada, plisada: las nubes parecen ahí surgir del agua en formas fantásticas. Volamos a gran altura” (p. 210). Una vez más comprobamos la importancia del tiempo y el espacio como elementos que inciden de manera importante en la conciencia del autor, como él mismo lo afirma inmediatamente después de haber registrado ese panorama que bien podría provenir de un diario de a bordo: “La brusquedad del despegue –hablo de mí, no del avión– me ha trastornado” (p. 210). El despegue, en su condición sentimental, detona el recuerdo de un país que empieza a

³⁵ El mismo Gil de Biedma reconoce esta relación entre el poema y sus traslados aéreos: “*Adagios of islands*. Siempre, cuando estoy en lo alto sobre el mar y la tierra, me viene a la memoria ese verso de Hart Crane que ahora me parece muy bueno, de recordarlo tantas veces” (p. 165). El verso en cuestión proviene de la segunda parte del poema *Voyages*: “And onward, as bells off San Salvador / Salute the crocus lustres of the stars, / In these poinsettia meadows of her tides,— / Adagios of islands, O my Prodigal, / Complete the dark confessions her veins spell”.

desaparecer a una terrible velocidad. Y, con aquel, los recuerdos más recientes junto a sus amantes.

Mientras va quedando atrás Filipinas, el autor recompone sus últimos instantes en aquel país: “la música, las putas, los chiquillos medio desnudos, la magnífica incongruencia del lugar” (p. 211). Con esta enumeración pretende recordarlo todo, como él mismo apunta. En un ejercicio *quasi* proustiano, al recordar los olores característicos del lugar pasa a dibujar una geografía olfativa de las ciudades de su memoria: Madrid, Londres, Salamanca, París. Esta evocación se rompe abruptamente cuando volvemos al presente de la enunciación y contemplamos al autor en el avión que lo conduce de regreso. Esta entrada del diario, más extensa que lo habitual, es un ejemplo significativo de los complejos procesos que intervienen en la escritura diarística de Gil de Biedma. La experiencia sentimental del espacio y el sentimiento del tiempo (como más adelante apuntará el autor) se compenetran en el proceso de rememoración del pasado reciente, constituyéndose también como un relato que da mayor relieve a la figura del personaje.

En la particular simultaneidad de tiempos que caracteriza al diario al mezclar el pasado de la evocación y el presente de la enunciación, el autor continúa anotando las impresiones y acontecimientos de su itinerario. Lo vemos llegar al aeropuerto de Manila, donde se encuentra con un joven alférez de la armada francesa del que tiene que despedirse una vez llegados a una primera escala en Saigón. Más tarde se dirige a Bangkok y después a Karachi, “un yermo habitado, más desolador que si desierto” (p. 214). En una de sus últimas escalas, en Teherán, el autor comienza a entrever el paisaje español: “una ciudad parda, muy cerca de unas sierras nevadas, en el confín de una planicie parda. Franjas de árboles señalan el curso de aguas subálveas. A lo lejos una mancha verde más extensa, diseminada: debe de ser el río.

Un paisaje español” (p. 215). Finalmente, entrevista desde la ventanilla del avión, el autor contempla Bagdad y, más tarde, llega a Beirut, puerta de entrada al Mediterráneo.

Al igual que en el viaje inicial hacia Oriente, Roma, como puerta de entrada a Europa, representa una escala significativa para el personaje. Antes de aterrizar en la ciudad eterna, en una última evocación de esos *adagios of islands*, el autor contrapone la visión de las islas griegas a la de las islas filipinas: “Las islas filipinas parecen hermanas siamesas. Éstas no. Suspensa, dejada en las aguas por alguna razón, distinta de las otras, irreductible a ellas, cada isla navega completamente a solas” (p. 216). Finalmente, el autor llega a Roma y se enfrenta con una no muy agradable sensación inicial: “el sentimiento de historia acumulada” (p. 217). A diferencia de los paisajes dibujados en todas sus anteriores escalas, la capital italiana adquiere una carga mucho más simbólica, también por los personajes que ahí frecuenta el autor, sobre todo la ya aludida María Zambrano. Evocando una conversación en casa de la escritora española, Gil de Biedma encuentra el detonante para uno de sus poemas, “Piazza del popolo”, que recogerá años más tarde en *Compañeros de viaje*. Al recuerdo de esta breve estancia se agregan un par de aventuras callejeras de las que se nos dan sólo algunos escuetos detalles pero que, tiempo más tarde, pasarán a formar parte de la poesía del autor.

Y así, al final de este intenso itinerario, el autor aborda un último avión a España. De cara al futuro próximo, proyecta la incertidumbre que acompañó a muchos españoles durante los años del franquismo: “Pienso que estoy llegando y no siento ni alegría ni tristeza. Veremos qué ha pasado, si es que ha pasado algo, si es que algún día llega a pasar algo” (p. 217). Este inmovilismo parece anunciar el ritmo de vida al que se verá sometido el poeta a su regreso; y es que el (re)encuentro con Barcelona se va a caracterizar por el contrapunto que se establece con la capital filipina. Recostado en su cama, el autor rememora su antigua habitación; compara ambas ciudades, remarcando el carácter urbano de Barcelona frente al

aire de provisionalidad de Manila. Esta percepción del espacio incide también en la sensación del tiempo: “[En Manila] cada día es el primero y el último. Aquí, en cambio, resulta irremediable pensar en antes de ayer y en pasado mañana” (p. 218). Esto tendrá una importancia fundamental en la última parte del diario, pues el transcurrir del tiempo adquirirá una dimensión mucho más pausada, en comparación con el ritmo frenético de la estancia en Oriente.

El regreso a España también implica el (re)encuentro con la familia y con los amigos. En un primer momento, la presencia del padre revive la experiencia del autor como enviado de la compañía tabacalera. Sin embargo, de inmediato se manifiestan las diferencias que siempre caracterizaron la relación entre ambos. Más importante aún en este regreso es lo que el autor llama camaleonismo, y su familia, novelaría, como si este contrapunto sintetizara el consciente proceso de invención del personaje del que se da cuenta en el diario y del que también los otros se dan cuenta.

La impronta que dejan los espacios en el imaginario del personaje termina incidiendo en la escritura misma del diario. Este es uno de los puntos fundamentales para entender el proceso de constitución del personaje, especialmente a partir de la relación que se establece entre los dos principales lugares que enmarcan el relato. Llegados a este punto, a partir de la comparación que puede corroborarse entre dos espacios, que son también espacios escriturales diferenciados, el relato adquiere una dimensión mucho más completa que contribuye a delinear las distintas facetas del personaje que *se* escribe. Es por esto que la alusión a la obra de Gide, y a “la manía de sus héroes por estrenar cuaderno cuando marchan al extranjero” (p. 229), adquiere gran relevancia, pues el escritor francés fue uno de los primeros en concebir su diario como *work in progress*, como la novela de su propio personaje.

Así pues, frente a los múltiples compromisos del hombre de negocios y a los excesos nocturnos del amante en Filipinas, el autor se propone una nueva rutina en Barcelona:

Mi regreso, por el momento al menos, me ha despertado otra vez el sentimiento de insatisfacción y el deseo de trabajar, tanto en la oficina como en mi particular oficina literaria. He salido tres noches y eso ha bastado para devolverme el mal sabor de las semanas anteriores a mi marcha. Siento que mi necesidad casi histérica de salir por la noche ha disminuido. Tranquilidad sexual. Y deseo de no tomar demasiados compromisos: aligerar las relaciones con los amigos, necesito aprender a verlos menos (p. 220).

Esta rutina pronto se verá frustrada en medida importante por la enfermedad y la posterior convalecencia. Ésta también incidirá en los desplazamientos del autor, pues, después del intenso itinerario inicial y de algunas estancias breves en Madrid, ya sólo lo veremos partir por recomendación de su doctor rumbo a la casa de campo de la familia en la Nava de la Asunción. Cabe señalar que, en el particular itinerario del artista, la huella que dejan los espacios en la interioridad del personaje también se ve reflejada en los procesos de rememoración que caracterizan a cada uno de los episodios narrativos.

Escritura y rememoración

El diario (como en gran medida todos los géneros autobiográficos) entraña una estrecha relación entre la escritura y la memoria. A simple vista, esta relación se manifiesta a partir de la evocación de hechos del pasado reciente; aunque, por otro lado, también puede aparecer en marcas que proyectan un futuro indeterminado. El proceso de transmutación del pasado hacia el presente de la enunciación supone una labor de rememoración, aunque, inevitablemente, el diarista se encuentra distanciado de la experiencia: en primer lugar, por

una brecha temporal (que en el diario tiende a ser mínima) y, en segundo lugar, por el filtro de la escritura. Como sostiene José Amícola: “los recuerdos autobiográficos no son una copia literal del pasado, sino el resultado de una interpretación de ese pasado. Al mismo tiempo, lo que se retiene en la memoria tiene que ver con una versión esquematizada del recuerdo original, pues el recuerdo funciona de modo encubridor a través de desplazamientos, condensaciones, inversiones, etc.”³⁶

Ahora bien, si, en teoría, la escritura diarística debería funcionar como reflejo de determinada experiencia, también es cierto que, a medida que el diario se erige como obra de una vida, la experiencia misma adquiere los contornos que le confiere la propia escritura. En diversas entrevistas, reflexionando sobre los acontecimientos del pasado, Gil de Biedma hacía alusión al particular trabajo de la memoria. En 1981, hablando precisamente del *Diario del artista seriamente enfermo*, declaraba a Lola Díaz:

lo que más me inquieta del pasado es su dinamismo, su constante movilidad. Lo terrible es cuando uno considera el pasado como un patrimonio sólido e inamovible, como su única riqueza real, y un buen día se da cuenta de que todo eso está en continua transformación. [...] Por eso, a partir de cierto momento, el pasado, el tuyo propio, se ha hecho tan ajeno que ya no sabes si lo has vivido o si te lo han contado. Entonces sólo queda imaginarlo. Y es precisamente este instante el más propicio para escribir memorias.³⁷

Apenas un año más tarde, en 1982, Gil de Biedma hurgaba todavía más a fondo en sus reflexiones sobre el pasado como acontecimiento trastocado e, incluso, imaginado: “la memoria engaña también –declaraba–: es una lente que selecciona, recoge, cambia y estructura. En fin, uno es una invención, hasta cierto punto consistente, pero cuya falsedad,

³⁶ J. Amícola, *Autobiografía como autofiguración*, p. 37.

³⁷ Jaime Gil de Biedma, “La poesía es una empresa de salvación personal”, Entrevista de Lola Díaz, *Conversaciones*, p. 143.

por alguien un poco agudo, puede ser demostrada en cualquier momento”.³⁸ De esta forma, si uno de los fundamentos del pacto autobiográfico se encuentra en la consideración de la memoria como mecanismo por excelencia de la evocación, para Gil de Biedma está claro que, en este sentido, el camino de la sinceridad no puede llevar sino al fracaso. Es por esto que desde muy pronto asume la tarea, ya no sólo de recordar, sino también, y sobre todo, de reimaginar la experiencia de su personaje diarístico.

Desde las páginas de “Las islas de Circe” se encuentran diseminadas distintas marcas de lo que se podría denominar huellas de la memoria. A partir de la contemplación de un paisaje o de la evocación de cierta situación, el autor a menudo introduce fórmulas como “recuerdo”, “me acordaba”, “me hace recordar”. Resulta significativo que estas huellas a menudo introducen una alusión poética, incluso una referencia a la obra misma del autor. Escribe, por ejemplo: “sentado en el barracón del aeropuerto me acordaba de esos versos míos” (p. 73). Esta relación entre la memoria y la propia poesía resulta muy reveladora, pues se convierte también en un ejercicio de poética, la cual incluso se explicita en una anotación: “Curiosa, esta mala memoria. Sugiere, me parece, que no existe diferencia esencial entre escribir a toda presión y a toda velocidad y componer a ciencia y conciencia, eternizándose en cada verso. Me sé de memoria todas las variantes por las que ha pasado un verso mío hasta llegar a su forma definitiva, pero lo originario, la intuición del tono fundamental, es casi siempre algo olvidado que me cuesta recuperar” (p. 108). De aquí la importancia del espacio diarístico, no solamente como taller poético, sino también como espacio de la intuición, de lo que más tarde el autor habría de definir precisamente como poesía de la experiencia, siguiendo la denominación de Robert Langbaum. De esta manera, considerando en paralelo ambas

³⁸ Jaime Gil de Biedma, “El juego de hacer versos”, Entrevista de José Batlló, *Conversaciones*, p. 159.

escrituras, podemos decir que la escritura diarística se compenetra con la escritura poética en tanto esfuerzo por dar sentido a la experiencia del pasado.

Como sostenía el mismo Gil de Biedma en la anterior anotación, las manifestaciones de la memoria también pueden surgir a partir del olvido. A menudo, después de haber evocado una experiencia, el autor introduce en una posterior nota comentarios como el siguiente: “A propósito del Sun Valley Hotel, anteayer olvidé un detalle muy importante” (p. 48). Ahora bien, más que hablar de olvido, dadas las particularidades del diario me parece más pertinente hablar de desmemoria, pues la experiencia no termina siendo borrada, sino más bien desplazada a medida que se desenvuelve el relato. De esta forma, las huellas de la memoria o de la desmemoria terminan creando lo que Gil de Biedma denomina “ilusión de coherencia”, otro de los mecanismos que contribuye al efecto de sinceridad.

Dada la recurrente compenetración temporal, la desmemoria puede funcionar en dos sentidos. En primer lugar, como manifestación de una ausencia evocada, como en el siguiente caso: “Dejé lo anterior sin terminar. Lo escribí ayer tarde, tenía intención de rematarlo después de la cena pero me pudo el sueño. Y hoy me siento demasiado aburrido, demasiado harto de la tribu tabacalera” (p. 75). En segundo lugar, la desmemoria puede aparecer como manifestación de un recuerdo aplazado, como en esta anotación: “Me gustaría hablar aquí de nuestra relación, pero lo dejaré para otro día” (p. 94). En ambos casos, recordando el pasado o mirando hacia el futuro, el autor estructura un relato que crea incertidumbre en el lector, a quien corresponde rastrear las pistas para tratar de recomponer los vacíos; los cuales, por lo demás, casi nunca podrán ser colmados. A partir de esta incertidumbre, resulta significativo que el autor declare en un determinado punto: “escribo todo esto para borrarlo de la memoria” (p. 110). En esta breve nota se condensa la compleja relación entre (des)memoria y escritura, pues la experiencia se traslada al espacio diarístico constituyendo un punto de confluencia en

el que la identidad del personaje imaginado se (con)funde con la figura del autor que escribe; procedimiento que, por lo demás, se vuelve una constante a lo largo del *Retrato*, ofreciéndonos una imagen que se (des)compone mediante un juego *narcisista* de espejos.

Otro aspecto de la rememoración en “Las islas de Circe” tiene que ver con la manifestación física del recuerdo en el momento de la escritura. En el ya aludido episodio de Hong Kong, el autor concluye de la siguiente manera: “Desde aquella noche han pasado más de dos semanas. Procuero no recordarla demasiado, es una pesadilla cuya realidad voy aplazando; duele todavía y el día en que deje de dolerme habré dejado de ser una persona decente” (p. 146). Por una parte, como había ya sostenido el autor, la escritura parece ser un mecanismo de transferencia que le ayuda a borrar ciertas experiencias desagradables.³⁹ Sin embargo, como evocación constante, la escritura misma fija el recuerdo del personaje y lo convierte en una experiencia que el autor sigue revisitando. En este y otros momentos del *Retrato del artista* se encuentran diseminadas diversas huellas de la memoria, las cuales contribuyen a la estructuración temporal, bien proyectando el suceder de los días como una ilusión de coherencia o, por el contrario, alargando los estrechos límites de la evocación. De igual forma, estas huellas contribuyen en gran medida al efecto de sinceridad, ya que la inserción de detalles, olvidos, insuficiencias, vacíos, promesas, etc., cumple con ciertas expectativas del lector al adentrarse en un diario.

Así como las diversas maneras de percibir el tiempo y el espacio que Gil de Biedma formula establecen un contraste entre los episodios ocurridos en Filipinas y los que ocurrieron en Barcelona, así también en la última parte del *Retrato del artista* la rememoración adquiere

³⁹ Habría que recordar que, si bien no he priorizado dicha lectura en mi investigación, existe también una importante corriente psicoanalítica que ha estudiado las particularidades de la escritura diarística como mecanismo de transferencia de ciertas experiencias traumáticas.

un cariz distinto. Apenas el autor ve alejarse las Islas Filipinas, es invadido por la tristeza y, ya de regreso en España, la vuelta a la rutina constantemente lo hace recordar con nostalgia lugares y personas que ha dejado atrás en el país asiático, como expresa en carta a Paco Mayans: “El runrún de las criadas de abajo, que rezan un rosario interminable, me desvela nostálgico de islas y de cuerpos oscuros cuyo olor se retrae, de pisadas de plantas desnudas sobre el suelo de mi cuarto, de risas a coro, de vuelos sobre el archipiélago –*adagios of islands*: los brazos, el pecho y la cara de la tierra, que surge verde chorreante del océano a respirar por boca de los árboles” (p. 227). En última instancia, la imposibilidad de regresar en el corto plazo lo hace añorar aquel territorio como un paraíso perdido. Sin embargo, la transformación más profunda en los procesos de la memoria será desatada por la enfermedad y la convalecencia.

Desde su llegada a la casa en la Nava de la Asunción, el autor comienza a cuestionarse sobre el pasado y su relación con el presente, poniendo así en primer plano la relación que existe, en el espacio diarístico, entre el pasado de la experiencia y el presente de la escritura, como ya había manifestado en carta a María Zambrano: “Desde que llegué estoy queriendo poner un poco de orden en mis recuerdos de los pasados meses, pero las impresiones de llegada se presentan todas a la vez, de modo que no consigo lidiar ni con aquéllos ni con éstas” (p. 222). Contraponiendo los escenarios y la incidencia que tienen en los procesos de la memoria, el autor apunta que “en Barcelona el pasado es irreversible y sucesivo, se ordena por jornadas: cuando recuerdo alguna, la veo como una etapa previa a la siguiente, necesarias ambas para haber llegado a hoy. El presente anula el pasado porque es su consecuencia, porque lo agota” (p. 250). De aquí que, durante las primeras páginas de “De regreso en Ítaca”, el diario esté centrado sobre todo en los acontecimientos del presente o del pasado reciente, manifestándose en la ilusión de nostalgia relacionada con la estancia en Filipinas. En este

sentido, la vida en Barcelona (al inicio y al final del último cuaderno) reduce casi al mínimo la distancia entre la experiencia vivida y su trasmutación en la escritura.

Algo muy distinto, una vivencia casi opuesta del pasado y su relación con la memoria, se percibe durante la convalecencia en la Nava, pues “aquí el tiempo se deposita en estratos intactos, diferenciados y suficientes” (p. 250). Es por esto que aquí, al contrario que en Barcelona, se ensanchan los límites entre la experiencia y la escritura, ya que constantemente nos remontamos a los recuerdos de infancia y de adolescencia del autor, estableciéndose así una compenetración temporal que proyecta la coexistencia de las distintas máscaras del personaje, de lo cual adquiere plena conciencia el autor: “me veía a mí mismo –anota–, a la vez, en cien momentos distintos, repetido, variado e idéntico” (p. 250).

La estancia en la casa de Nava de la Asunción activa toda una zona de la memoria que está estrechamente ligada con los recuerdos de la infancia y la adolescencia: “A los veinte años viví mi último verano aquí, mi última larga temporada de Hijo de Dios: los regresos después no han sido más que intentos de regreso, han añadido muy poco” (p. 254).⁴⁰ En efecto, regresar, en el sentido que le importa al autor, es imposible. Por lo mismo, el hecho de volver al *espacio* de su infancia y adolescencia, mas no al *tiempo* aquel, detona todo un cuestionamiento sobre el pasado y los particulares procesos de la memoria. En una de las anotaciones más significativas al respecto escribe lo siguiente:

[...] mi memoria está siempre ordenada y dispuesta como si mañana hubiera de consultarla el Creador, aunque ya he conocido el vendaval y sé que fijar, limpiar y dar esplendor es por completo inútil. Adoraba el pasado porque me parecía inmóvil, porque

⁴⁰ En una entrevista (realizada por Danubio Torres Fierro en 1980 pero publicada en 1992, tras la muerte del poeta), Gil de Biedma volvía sobre esta idea: “Creo que [...] asumí mis recuerdos de infancia en el *Diario*..., al volver a la Nava, tuberculoso, a los veintiséis años, y después de haber estado allí muy poco tiempo en los cinco años anteriores. Ten en cuenta, en este contexto, que los últimos años de mi infancia (desde el final de los seis hasta los nueve, que son los años de la guerra civil) los pasé en la Nava y que, por tanto, es allí donde viví su periodo más consciente y lúcido. Y pensándolo bien, quizás fue entonces cuando asumí mi pasado”, “Memoria, experiencia, poesía”, Entrevista de Danubio Torres Fierro, *Obras. Poesía y prosa*, p. 1246.

le creía permanente como el libro leído que se coloca en el estante. No lo es, está en perpetuo movimiento, es de un horrible dinamismo. Nuevos recuerdos a cada instante regresan en su ámbito, desplazando a los viejos. Cuando estos vuelven son algo magmático, un sabor elemental e indefinido (p. 255).

Asistimos aquí a uno de los puntos clave para entender el proyecto (auto)biográfico de Gil de Biedma: el pasado como patrimonio en constante transformación. El símil del libro en la estantería vuelve a manifestarse como la imposibilidad de dar un orden ya no sólo a la experiencia, sino, en esta ocasión, a la memoria misma. De esta manera, el autor explicita su compleja visión de la memoria como proceso de la imaginación; un proceso que, como él mismo sostenía, postula la existencia de un personaje imaginado, más nunca imaginario.⁴¹ Esta conciencia de la movilidad del pasado se manifiesta con mayor ahínco cuando el autor intenta regresar al tiempo de su infancia; después de la reflexión citada, incluso anota algunos recuerdos significativos: la primera vez que recuerda haber oído su propia voz, los años de la guerra civil, las primeras lecturas de juventud y, finalmente, la revelación de la poesía evocando unos versos de Jorge Manrique que terminan por apuntalar la reflexión sobre la rememoración: “Cómo a nuestro parecer / cualquier tiempo pasado / fue mejor”. El *Retrato del artista* termina así por dar cuenta de una etapa significativa de la vida de Gil de Biedma, la de aquel joven que aún quería llevarse la vida por delante.

⁴¹ Véase J. Gil de Biedma, “Un coloquio”. Conversación entre Carlos Barral, Beatriz de Moura, Juan Marsé y Jaime Gil de Biedma”, *Conversaciones*, p. 67.

Umbral: “Fin de un año, fin de un tiempo”

Empezar es difícil. Terminar, en cambio, parece imposible. Escribía Amiel que saber terminar es, en el fondo, la misma cosa que saber morir. Los inicios postulan una promesa que los finales no pueden sino romper. Y, así, el final también es el inevitable silencio. El tema de los finales en la literatura plantea toda una serie de cuestionamientos que han recibido poca atención por parte de la crítica y la teoría, a diferencia de lo que suele ocurrir con los inicios y su particular fuerza alusiva. El caso del diario es incluso más complejo, pues, a primera vista, se presenta como una obra inacabada e inacabable por su particular naturaleza. Como trasunto de la experiencia, el final de un diario tendría que coincidir con la muerte del propio autor. Considerado como un proceso de autofiguración, me parece mucho más sugerente considerar el final del diario a partir de la desaparición (auténtica o simbólica) del personaje, que, como hemos visto, no tiene por qué coincidir cabalmente con el autor.⁴²

Gil de Biedma demuestra tener plena conciencia de estar iniciando un diario, lo cual, por lo demás, es un proceso recurrente en el género. Sin embargo, cabe preguntarse si ocurre lo mismo cuando llegamos a los umbrales de salida. La atención que suele prestarse a los inicios llevó a Philippe Lejeune a preguntarse cómo terminan los diarios. Me parece importante detenerme brevemente en algunas de estas consideraciones para después pasar a las anotaciones con que se cierra el *Retrato del artista*.

⁴² A decir de Alan Pauls, “siempre que se encuentra un diario íntimo (porque un diario nunca aparece: se lo encuentra, se tropieza o se cae sobre él, incluso cuando se lo ha buscado antes con desesperación) hay, junto a sus páginas, muchas veces manchándolas, un cadáver. Fatal, esa convención dramática del género rige aun cuando el cuerpo del muerto brilla por su ausencia (hábeas corpus: ¿qué diario de escritor no está familiarizado con este reclamo jurídico?) y la sangre es apenas una falacia truculenta, la astucia de utilería destinada a elevar la cotización del finado [...]”.

Fatalidad sensacionalista del género: ese cadáver que acompaña el hallazgo del diario es, casi siempre, el cadáver de su autor. A juzgar por la posición en que suele encontrárselo, es evidente que muere casi durante el acto de añadir la última entrada a su maniático inventario de hechos y de días”, “Las banderas del célibe”, pp. 1-2.

En su trabajo sobre el tema, Lejeune estudia los finales en relación con ciertos límites que puede imponer el género, para luego analizar su manifestación textual específica. En cuanto a la primera consideración, existen ciertos tipos de diario que por su naturaleza intrínseca apuntan desde el inicio a un final establecido: diarios de viaje, de investigaciones, de embarazo, de enfermedad, etc. En este caso, “closure can come at the *end of a period* and include a summary (information) and/or an assessment (appreciation) of the period coming to a close”.⁴³ En los diarios de escritores se observa también un peculiar procedimiento que consiste en llevar el diario de un año en específico, como en los casos de *Un año de mi vida*, de Miguel Delibes, *Día por día de mi calendario*, de Manuel Machado, o el mismo *Retrato del artista en 1956*, si bien aquí Gil de Biedma abre una ligera brecha que termina por desbordar los límites temporales. Ahora bien, siguiendo con los aparentes límites del género, se vuelve mucho más complejo cuando consideramos el diario en su estructura más tradicional, es decir, como la obra de una vida, como *work in progress*. En este sentido, tanto el autor como, más tarde, el lector se enfrentan con una obra cuyo final trasciende el espacio diarístico, como apunta Lejeune: “The diary is virtually unfinishable from the beginning, because there is always a time lived beyond the writing, making it necessary to write anew, and one day, this time beyond will take the shape of death”.⁴⁴ Como fragmentos de la experiencia, cada entrada del diario renueva una promesa que trata de conjurar el inevitable silencio.

Como materialización de una promesa emplazada se encuentra la cuestión de los finales en su manifestación textual, es decir, como testimonio en la escritura de la conciencia de estar llegando a una conclusión. Aquí Lejeune distingue dos actitudes: la perseverancia y la

⁴³ P. Lejeune, “How Do Diaries End?”, p. 189.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 191.

resignación. Respecto a la primera, apunta a aquellos diaristas que siguen escribiendo prácticamente hasta el momento de su muerte, tratando así de conjurarla mediante la escritura misma: “While I’m writing I survive. And then, as my body self-destructs, I reconstruct myself in writing by noting this destruction”.⁴⁵ Respecto a la resignación diarística, esta es una de las actitudes más recurrentes en los diarios: haciéndolo o no explícito, el autor simplemente deja de escribir en un determinado momento. Como he mencionado, considero que en ambos procesos se asiste a la desaparición del personaje diarístico. En el caso de Gil de Biedma, resulta significativo constatar que prácticamente todos estos procedimientos convergen en sus distintos cuadernos, lo cual da cuenta de las transformaciones de la conciencia diarística del autor y, sobre todo, del complejo proceso de construcción de su personaje espectral.

Por ahora me detengo en las anotaciones finales del *Retrato del artista en 1956*. Si anticipamos el horizonte postulado por el título, quedaría claro que el final del diario estaría necesariamente ligado al final de este periodo. En este sentido, la marca temporal que comienza a anticipar el final se encuentra en las fiestas de Navidad. Como suele suceder al concluir el año, el diarista rememora festividades pasadas; sobre todo, invoca la imagen de uno de sus primeros amores de juventud. Inmediatamente después comienza a considerar los primeros días del año que viene y no puede dejar de pensar en que, como cada año, todo habrá de repetirse. Y, finalmente, en un breve instante en el que coinciden el sentimiento del tiempo y del espacio que habían estado presentes en los episodios de Filipinas y España, el autor contempla, como trasunto de la propia experiencia, el día que llega a su fin: “De pronto me ha vuelto la angustia del veloz crepúsculo en los trópicos, cuando uno siente que se

⁴⁵ *Ibid.*, p. 197.

distrajo imperceptiblemente —el calor es el mismo—, y ya le robaron el resto de día que había guardado para sí” (p. 331). Y como si quisiera rubricar su diario, la anotación termina de manera contundente: “Fin de año, fin de un tiempo” (p. 331). Esta declaración, como indicador del efecto de sinceridad, funciona como punto final de la experiencia del personaje Gil de Biedma en 1956, año simbólico en su trayectoria vital.

Sin embargo, después de esta anotación, que parece poner un punto final al cuaderno de 1956, el autor agrega tres entradas más que abren el espacio diarístico hacia el futuro cercano. En la anotación que corresponde exactamente al último día del año, el poeta hace un balance del trabajo de días recientes: tres poemas y la primera parte de la introducción a su libro sobre Guillén. De igual forma, expone sus proyectos para los días venideros: un ensayo sobre la indeterminación del lector (finalmente abortado) y los poemas que habrán de completar *Compañeros de viaje*. Como al inicio del *Retrato del artista*, se proyecta otro inminente viaje a Filipinas y el riesgo de que esto conlleve un parón en su escritura, si bien el autor confía en poder publicar sus textos de poesía y crítica durante el año que está por comenzar; logro que no vería concretado. Así pues, en cuanto al balance del personaje como artista, el autor concluye con una particular nota de optimismo irónico: “Lo malo es que todavía me asombro de lo que he hecho desde fines de julio hasta hoy: cuando me asaltan remordimientos, los acallo diciéndome que el año pasado hice menos. No es una actitud mental muy positiva, desde el punto de vista de la industriiosidad, pero es inevitablemente mi actitud” (p. 332).

Hemos visto que el *Retrato del artista* se caracteriza por romper constantemente nuestras expectativas como lectores de diarios. La anotación final no es la excepción, pues desborda los límites temporales establecidos por el autor en el título, abriendo el espacio diarístico hacia un futuro próximo que proyecta la continuidad de la experiencia del personaje. Esta última entrada corresponde al primer día del año que comienza: “Sólo unas líneas, para que

no se me vaya el primer día del año sin haber escrito algo” (p. 332). Al llegar a este punto la pregunta que se plantea es cómo considerar esta anotación: textualmente cierra este primer diario pero, funcionalmente, postula la conciencia de un nuevo inicio. Esta confluencia da cuenta de la compleja compenetración temporal presente en toda la obra, pues, así como el autor había señalado la (im)posibilidad de dar un orden a la memoria y a la experiencia, la anotación final prevé la continuación de un relato que aún no puede darse por concluido. Y si el autor no concibe aún un final para el personaje que está escribiéndose, lo que sí puede expresar es una promesa, sus píos deseos al empezar el año: “Yo pediría que 1957 sea tan bueno como su predecesor, que me entristece despedir” (p. 332). A partir de entonces, habrán de pasar un par de años para (re)encontrar al personaje en el espacio diarístico.

PERFILES DE UN PERSONAJE

Narciso ante el espejo: la experiencia amorosa del personaje

En el trayecto de la particular épica subjetiva que constituye el *Retrato del artista*, la primera parte se halla dominada por el signo de Circe, como apunta claramente la alusión homérica en el título. En este sentido, el viaje a Oriente no representa sólo el alejamiento de la patria, sino también, y sobre todo, el encuentro con la pasión amorosa, como sostiene Robert Eachmond Ellis: “Las islas de Circe representan no sólo el desplazamiento geográfico de Gil de Biedma sino también su dispersión afectiva y erótica mediante una serie de amantes cuyo

‘hechizo’ consiste en desviar su atención de la construcción de su identidad de poeta”.⁴⁶ Como iremos desentrañando en este apartado, las distintas facetas del personaje están estrechamente interrelacionadas, así que, más que un impedimento en el proceso de construcción de la identidad del poeta, la máscara del amante reviste uno de sus fundamentos esenciales. Lo que sí hay que remarcar es que esta primera parte del diario está poblada en gran parte por los distintos amantes que el personaje va encontrando durante su estancia en Filipinas, lo cual incide en su trabajo poético, como en diversas ocasiones él mismo se reprocha.

Previo a reconstruir las vicisitudes del personaje y su máscara venusina, vale la pena retomar algunas consideraciones del autor en torno a su visión del sentimiento amoroso. Habría que comenzar diciendo que, más que tratar del amor como entidad abstracta,⁴⁷ Gil de Biedma prefería reflexionar sobre la experiencia amorosa: “sólo he escrito un poema de amor en toda mi carrera literaria –sostenía–. Los demás son poemas sobre la experiencia amorosa. Son un diálogo entre la historia amorosa, o entre la escena amorosa que el poema retrata, y mi conciencia, es decir, yo”.⁴⁸ Esta declaración de 1972 se volvió casi una fórmula para el autor, quien a menudo recurría a ella cuando se le cuestionaba sobre el tema en su obra. Por otro lado, en una entrevista de 1982, profundizaba en su experiencia personal como amante:

Me temo que sí, que he amado mucho y muy intensamente, que he sido un sentimental incontrolado. Eso te hace vivir mucho, pero luego, a la larga... Lo que ocurre es que no había elección, no la había. Había eso o nada. Y si estabas enamorado... Bueno, luego

⁴⁶ Robert Richmond Ellis, “La imposibilidad de Ítaca. Reflexiones sobre la búsqueda de la identidad en el *Retrato del artista en 1956* de Jaime Gil de Biedma”, *Memoria. Revista de Estudios Biográficos*, 3 (2007), p. 18

⁴⁷ En una conversación de 1983 en la Universidad de Granada, publicada después con el título de “Leer poesía, escribir poesía”, Gil de Biedma declaraba: “los términos abstractos son como las monedas de curso legal, son un valor de cambio que cada cual utiliza para sus propios usos y entonces nadie hace el menor esfuerzo de imaginación para saber lo que el otro entiende por ese término abstracto”, *Obras. Poesía y prosa*, p. 1123.

⁴⁸ Jaime Gil de Biedma, “Jaime Gil de Biedma o el paso del tiempo”, Entrevista de Federico Campbell, *Conversaciones*, p. 41.

siempre te preguntas si lo estabas realmente. Yo pertenezco a una variedad que es la del cachondo sentimental, que es lo que he sido durante toda mi vida. Y cuando era joven no podía irme a la cama sin estar locamente enamorado, durase lo que durase. Era una maravilla.⁴⁹

Queda así claro que para la construcción del personaje llamado Jaime Gil de Biedma el sentimiento amoroso, en la manifestación que él mismo clasificaba amor pasión o *belle passion*,⁵⁰ cobra un papel central, dando lugar a un “diálogo entre la idea del amor y la conciencia del autor, entre la emoción y la inteligencia, lo cual indicaría la importancia que para él tiene esa problemática dialéctica”.⁵¹

En el *Retrato del artista* asistimos a la invención del personaje en su papel de amante, lo cual representa al mismo tiempo un asunto fundamental en el proyecto (auto)biográfico del autor visto en su conjunto, como se puede corroborar también en algunos de sus ensayos. En un breve texto de la primera edición del estudio sobre *Cántico* de Guillén (pero descartado de la edición posterior incluida en *El pie de la letra*), Gil de Biedma ofrece algunas ideas generales sobre el amor como tema literario. Entre otras cosas sostiene que “para querer enamorarse es preciso inventar primero el amor, una determinada forma del amor; es decir, que uno realiza una faena inventiva no disímil a la que lleva a cabo el escritor en trance de alumbrar una obra literaria”.⁵² En este sentido, concebido a la luz de la escritura diarística, la invención del personaje como amante va de la mano de la invención del personaje como poeta. Cabe la pena destacar que, en el diálogo entre experiencia y escritura que da forma al diario, el amor se manifiesta como un motivo literario, pues, como señala el autor en el ya

⁴⁹ Jaime Gil de Biedma, “Jaime Gil de Biedma. Un sentimental incontrolado”, Entrevista de Maruja Torres, *Conversaciones*, p. 188.

⁵⁰ Jaime Gil de Biedma, “Del amor como tema literario”, *El pie de la letra*, p. 560.

⁵¹ D. Cañas, “La mirada irónica de Jaime Gil de Biedma”, p. 37.

⁵² J. Gil de Biedma, “Del amor como tema...”, p. 559.

citado texto, “siendo el literato un hombre profesionalmente dedicado a inventar la vida humana, o sea: a descubrirla al mismo tiempo que la imagina, está en mejores condiciones que nadie para inventar el amor”.⁵³ Y si bien, como hemos visto, Gil de Biedma no se preocupó por idealizar el sentimiento amoroso, desde “Las islas de Circe” lo vemos indagando en la experiencia amorosa que vive su personaje.

“Las islas de Circe” nos ofrece una imagen detallada del personaje entregado a los favores de Venus durante su estancia en Oriente, aunque desde muy pronto el autor adquiere conciencia de encontrarse atrapado en lo que considera el “círculo de la obsesión erótica” (p. 109). Ante esta situación vislumbra sólo dos posibles salidas: el enamoramiento o la huida, ninguna de las cuales se le presenta como una opción viable durante su estancia en Filipinas. Ya desde estas primeras reflexiones parece anunciar que “lo esencial en la situación planteada por el amor parece residir en el hecho de que constituye una situación sin salida”.⁵⁴

Como hemos visto, desde el principio de su primer itinerario el sentimiento amoroso adquiere especial relevancia para el autor, ya que su breve estancia en Roma está marcada sobre todo por la presencia de un antiguo amante: Jorge Granados, pintor español exiliado en la capital italiana. Mediante unas cuantas percepciones sensoriales se retrata al personaje en tanto que amante. Así, el reencuentro con Granados adquiere los trazos de un cuadro amoroso:

Olor a pintura al óleo fresca, que a mí siempre me pone en vena de recuerdo sentimental, cuando entramos en su apartamento. ¡Y tan raro, dormir otra vez juntos! Sentados al borde de la cama, mientras me descalzaba, casi hubiera preferido irme a la otra habitación. *All time is unredeemable*. Aunque físicamente apenas hayamos cambiado, el temple amoroso de cada cual es ya muy otro” (p. 72).⁵⁵

⁵³ *Loc. cit.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 561.

⁵⁵ La breve cita que aparece en esta anotación proviene del inicio del primer movimiento de “Burnt Norton”, el primero de los *Four Quartets* de Eliot: “Time present and time past / Are both perhaps present in time future /

Transmutada en el espacio diarístico, la escena se integra en el relato del personaje, convirtiendo la relación también en narración, pues, como señalaba el mismo Gil de Biedma, “los amantes, por más que no quieran, están condenados a tener historia”.⁵⁶ Si la experiencia amorosa es narración, por ende lleva también la marca del tiempo, lo cual termina hilvanando el discurso autobiográfico del pasado lejano con la reconstrucción del pasado reciente del discurso diarístico, resumiendo así en unas pocas líneas el reciente trayecto amoroso del personaje. Poco después, ya instalado en Filipinas, el autor vuelve a evocar a Jorge Granados en una carta fechada el 18 de enero de 1956. En ésta, imagina al pintor caminando por las imponentes calles de Roma, mientras el poeta se encuentra encerrado en un cuarto de hotel, esperando a que caiga sobre él “la manzana en obediencia simultánea a la ley de la gravedad y a la ley del amor” (p. 80). En la estrecha relación entre el tiempo y el espacio que se sintetiza en la escritura diarística, la evocación del amado parece comprobar que “la esencia de una persona se dilata a todos los puntos del espacio y del tiempo en que se ha hallado o se hallará”.⁵⁷

Esta visión romantizada del sentimiento amoroso estalla ante el hechizo conjurado en las tierras de Oriente, pues desde muy pronto el autor comienza a frecuentar los “cuchitriles infectos” (p. 91) que tanto habrán de caracterizar sus correrías nocturnas. De esta forma, en varias ocasiones vemos al personaje sucumbir (en ocasiones incluso a su pesar) a aventuras con amantes furtivos de una noche, quienes, no obstante, parecen conferirle un encanto y una

And time future contained in time past. / If all time is eternally present / All time is unredeemable”. Estos versos bien podrían servir para ilustrar el particular procedimiento memorialístico que se propone llevar a cabo Gil de Biedma en el *Retrato del artista*, pues, transfigurado en el constante presente que caracteriza la enunciación diarística, el pasado y, en menor medida, el futuro, terminan confluyendo para dar mayor relieve a la experiencia del personaje que *se* está escribiendo.

⁵⁶ J. Gil de Biedma, “Del amor como...”, p. 563.

⁵⁷ *Loc. cit.*

vitalidad que no había experimentado antes en España. Así, percibimos una fractura al interior mismo de la figura del amante, pues “nos enfrentamos a un personaje donde la voluntad de un tipo idealizado de amor se ve traicionada siempre por la cruda realidad”.⁵⁸ Como veremos más adelante, estos nuevos bríos habrán de implicar un importante sacrificio, pues, irremediablemente, el poeta en ciernes perderá fuerza ante el amante.

Frente a estos episodios fugaces, desfilan varios amantes más o menos fijos, cada uno de los cuales ayuda a completar el cuadro sentimental del personaje. Recién llegado a Filipinas, el primero que aparece es Chris Vera, un actor de radio. Esta primera relación ejemplifica una determinada tensión que el autor concibe entre la amistad y el amor. A diferencia de la franqueza con que habla de su relación con otros amantes, en ningún momento el autor explicita la naturaleza de su relación con Chris Vera. Incluso puntualiza lo siguiente: “Repasando este diario se me ha ocurrido que cualquiera, al leer las referencias a Chris, pensaría que hay, al menos, una pretensión amorosa por mi parte, es decir, que se haría una idea por completo falsa, pero quizás esta suspicacia no es más que un fantasma que mi propia condición me pone ante los ojos” (p. 102). De esta forma, el autor se plantea la imposibilidad de una relación amorosa con Vera, lo cual se ve exacerbado debido a la posición que cada uno de ellos ocupa en la sociedad filipina: Gil de Biedma como el tirano que representa a una compañía extranjera y Chris Vera como el esclavo sometido incluso a una especie de colonialismo sentimental. Cabe señalar que este último aspecto también estará presente en las relaciones del autor con otros personajes locales; sin embargo, la imposibilidad del vínculo amoroso con Vera radica en gran parte en que éste se mueve en las altas esferas de

⁵⁸ D. Cañas, *op. cit.*, p. 27.

la sociedad filipina, ante la cual el personaje, como representante de la compañía, opta por guardar aún ciertas apariencias.

A medida que se desvanece el interés por el actor, se manifiestan otros personajes del entorno local. Uno de estos es Salvador, cuya lozanía el autor compara con la de un antílope, si bien reconoce que no le despierta el más mínimo interés intelectual, llegando incluso a compadecerse de él: “¡Pobre Salvador! No es sólo que tengamos poco que decirnos, la dificultad estriba en que probablemente se ha enamorado de mí, en que él espera de nuestra relación bastante más de lo que yo espero. Una vez, con seriedad encantadora, me dijo que yo, como mayor en edad y persona de gobierno, debía enseñarle y guiarle y hacerle mejor, a él, que es muy joven” (pp. 135-136). Pasada ya la edad de la adolescencia, Gil de Biedma rehúye así los lugares comunes del sentimiento amoroso como experiencia formativa, haciendo incluso un guiño a los modelos del amor homosexual de la tradición clásica.

Una de las presencias más importantes durante el periplo filipino es la de Jay Romero, de quien el autor se declara “un sí es no es enamorado” (p. 157). Entre los dos personajes se establece una relación que no deja de ser tormentosa, pues, en un determinado momento, las continuas infidelidades de Gil de Biedma orillan a Jay a proponerle la integración de un “viceamante” fijo, creando así un triángulo amoroso digno en ocasiones de un melodrama y, en otras, de una auténtica comedia de enredos. Este tercer personaje es Pat Ricaport, “un ser humano encantador a quien sus buenas cualidades parecen condenar de antemano a la inoperancia” (p. 154), de quien muy pronto el autor declara encontrarse un poco enamorado.⁵⁹ Este triángulo amoroso, al igual que las otras relaciones durante la estancia en

⁵⁹ Años más tarde, en *Moralidades*, Gil de Biedma evocará la figura de Pat Ricaport en el poema “La novela de un joven pobre”.

Filipinas, está destinado al fracaso, pues, como concluye el autor, la experiencia demuestra que el amor “termina mal con intranquilizadora frecuencia”.⁶⁰

Para hacerla aún más enrevesada, en la historia amorosa del personaje aparece otro amante: Lino, de quien no se dice mucho, pero que ayuda al autor a reflexionar sobre los inconvenientes que acarrea su vida disipada. Así, en un momento de auténtica desesperación, expresa su arrepentimiento por el tiempo malgastado: “Dormitaba a mi lado –anota– cuando de pronto me ha sobrecogido el remordimiento por el modo miserable en que voy gastando mi tiempo, con tanta intensidad que he tenido que despedirle. Pienso en lo poco que he hecho, prácticamente nada, y en cómo se van los días, los meses y el año sin que yo adelante un paso en todo aquello que pretendo hacer” (p. 146). Como veremos más adelante, las fuerzas de Apolo y de Venus establecen una constante tensión en la vida del personaje, dando paso a un auténtico contrapunto que, en el espacio diarístico, refleja simultáneamente las máscaras del amante y del poeta.

Dentro del torbellino sentimental desencadenado en “Las islas de Circe” existe una particular presencia que complejiza y, al mismo tiempo, puntualiza la visión del autor sobre la experiencia amorosa. Se trata de Elvira Rocha y Barral, quien en el diario aparece mencionada como Mené. En medio de la sociedad filipina (trasunto del catolicismo y del colonialismo impuestos por España), Gil de Biedma establece una especie de relación de apariencia con Mené (lo cual habría sido impensable con Vera), pues en ocasiones se les ve juntos, sobre todo en eventos relacionados con la compañía tabacalera y, por ende, con la sociedad española en Filipinas. Aunque a los ojos de los demás la relación entre ambos parece prosperar, para el autor está claro que no puede sentirse involucrado a fondo, pues no se

⁶⁰ J. Gil de Biedma, “Del amor como...”, p. 560.

siente atraído ni sexual ni emocionalmente por las mujeres, como explícita en un par de ocasiones: “Después de tres años de abstención –que no se me han hecho largos–, durante mi estancia en Hong Kong me acosté con una mujer. No estuve mal, pero una vez más verifiqué mi absoluta falta de interés por las mujeres; sólo me dan gusto y por lo tanto me dan muy poco gusto. Yo busco sobre todo en la cama un cierto estado de ánimo que ellas no me suscitan” (p. 157); y, más adelante, agrega: “Me pregunto si [Mené] llegaría a inspirarme ternura, que es conmigo la única manera genuina de llegarme a inspirar deseo. Hasta ahora jamás me ha ocurrido con una mujer. ¡Resulta tan insospechado pensar en una posible convivencia con ella! Antes que homosexual soy rabiosamente homosentimental” (p. 159). Si bien, a diferencia de Cernuda o Cavafis, en su poesía Gil de Biedma nunca trató abiertamente el tema del amor homoerótico, es verdad que en la constitución del personaje espectral lo que el autor denomina homosentimentalidad adquiere una vital importancia, pues retrata la figura de ese amante que a menudo se debate entre las invocaciones de la Venus pandémica y de la Venus celeste. Esta explicitación del homoerotismo pone también en primer plano la compleja relación de autocensura y la amplitud de miras del proyecto (auto)biográfico del autor, quien confía al diario lo que prefiere callar en su poesía.

Arrastrado en este torbellino provocado por sus propias decisiones, hacia el final de “Las islas de Circe” todos los amantes se conjuran para volver más complicado el regreso del “héroe” a la patria, como él mismo declara: “La proximidad de mi marcha trae alborotados a mis novios filipinos, cada cual en su empeño de forzar un desenlace” (p. 178). Consciente de la imposibilidad de ofrecerles un desenlace satisfactorio, Gil de Biedma recurre a ciertos subterfugios para salir bien librado, si bien al final no puede evitar un par de episodios bochornosos. Para complicar aún más la partida, en las últimas semanas de la estancia en Filipinas aparece un último personaje con aspiraciones de amante: David, un pintor local. Sin

embargo, en esta ocasión el autor es capaz de refrenar sus deseos y, como en el caso de Chris Vera, se decanta por una amistad. En este punto, fastidiado por el trajín de relaciones que no lo llevan a ningún lado, Gil de Biedma nos ofrece una de sus reflexiones más significativas respecto al sentimiento amoroso: “la idea del enamoramiento me da un poco de pereza. Vuelta y vuelta a empezar. Hay un poema muy patético de Aleixandre acerca de un amante que vive el fin de su amor a sabiendas de que es el último, pero vivir los comienzos de un amor con la absoluta certeza de que no lo será tampoco es grato ni estimulante. Igual acabo casándome” (p. 181). Marcando una distancia frente al poema del maestro,⁶¹ con esta reflexión el autor parece estar inaugurando el camino que, años más tarde, lo llevará a escribir en “Pandémica y Celeste”: “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”.⁶²

Al final de “Las islas de Circe”, justo antes de su partida, el personaje acude al hogar de David y, ante una nueva visión de la miseria (omnipresente en esta parte del diario), rememora el doloroso episodio de Hong Kong, subrayando así la importancia que ha tenido en su itinerario sentimental. Finalmente, sentado junto a su frustrado amante, Gil de Biedma se siente invadido por “el olor a pintura al óleo fresca, que anda siempre de la mano de mi historia sentimental, y el olor a pobre” (p. 182); imágenes sensoriales que nos devuelven de repente al encuentro con Jorge Granados en Roma. La plasticidad de la escena, percibida también, y sobre todo, en su dimensión olfativa (recurrente a lo largo del diario), nos ofrece un escorzo del artista como amante: como aquel que, dando por concluida su primera

⁶¹ El poema de Aleixandre podría ser “El último amor”, incluido en el libro *Historia del corazón*, publicado en 1954.

⁶² Jaime Gil de Biedma, “Pandémica y Celeste”, *Las personas del verbo*, p. 156.

aventura en Oriente, decide “ahorrar para la próxima temporada los amores que no puede gastar del todo en ésta” (p. 182).

De esta forma concluye el episodio más importante del Narciso frente al espejo, quien, también como una especie de Casanova, rememora y reimagina su experiencia amorosa, pues, como sostenía el mismo Gil de Biedma, “hace falta una cierta capacidad imaginativa, desde luego, para sentirse nostálgico o esperanzado, pero hace falta mucha más para sentirse enamorado”.⁶³ Esta condición se transforma radicalmente en “De regreso en Ítaca”, la cual llevará, en cambio, el signo de la enfermedad. Al inicio de este tercer cuaderno, imbuido aún de la ebriedad que le despertaban las tierras de Oriente, el deseo erótico del amante mantiene sus bríos, como se comprueba en el pequeño episodio del *train manqué* del alférez francés. De vuelta en Barcelona no faltan escapadas similares a las de las noches filipinas, destacando especialmente una “interminable travesía por tugurios de absoluta irrealidad” (p. 235) junto a Juan Goytisolo y un limpiabotas, lo cual deriva casi en una nueva comedia de enredos.⁶⁴ Pero, como deja en claro el mismo Gil de Biedma, de inmediato trata de evitar que su rutina lo conduzca demasiado a menudo por los caminos de la Venus pandémica, por lo cual, movido por el sentimiento de insatisfacción y el deseo de trabajo, se propone ser mucho más productivo “tanto en la oficina como en mi particular oficina literaria” (p. 220). Y es que la

⁶³ J. Gil de Biedma, “Del amor como tema...”, p. 559.

⁶⁴ Como testimonio del retrato generacional y de las relaciones autobiográficas, Juan Goytisolo también narra este acontecimiento en el primer volumen de su autobiografía titulado *Coto vedado*. En tanto prueba de los difusos límites de la referencialidad que se atribuyen a los géneros autobiográficos, resultaría por demás significativo hacer un análisis cruzado de la forma en que diversos autores de esta generación reconstruyen ciertos acontecimientos que han vivido en común. El resultado demostraría que en los procesos de rememoración intervienen toda una serie de elementos propios del relato que terminan por conferir a una experiencia compartida connotaciones diferenciadas. Carlos Barral reflexiona al respecto: “El mundo de la memoria de los demás es esencialmente misterioso, porque los demás tampoco son otra cosa que el tejido de sus propios recuerdos y no hay ninguna razón para que esa otra memoria corresponda más que la propia a alguna forma exterior y consolidada de realidad o a alguna forma de certeza”, *Memorias*, ed. de Andreu Jaume, Lumen, Barcelona, 2015, p. 867.

experiencia en Filipinas nos demostró cuán difícil era para el personaje refrenar sus pasiones y entregarse de lleno a la escritura.

El otro rasgo importante de la experiencia amorosa en esta parte del diario está relacionado con la nostalgia, ya que la figura de Jay adquiere ahora relevancia a partir de la rememoración: “Echo de menos a Jay –se lamenta el autor –, de quien espero carta. Creo que estoy ahora más cerca de caer enamorado de lo que nunca estuve durante mi estancia en Manila: hacerme la cama agradable y habitable el departamento, pensaba entonces que estaba bien, aunque no era mucho. Ahora pienso que es bastante” (p. 239). Al final la carta llega, pero no con las noticias deseadas, pues el autor recibe la invitación al próximo casamiento de su amante, lo cual termina por dejarlo un tanto decepcionado.

Sin embargo, de inmediato la decepción sucumbe ante una fuerza aún más implacable: la privación dictada por la “Afrodita Antibiótica”. De esta forma, inevitablemente el autor tendrá que renunciar a sus aventuras furtivas, mientras que los amantes cederán su lugar a los amigos y a la familia. Pero también será un tiempo para estar en soledad y lamentarse por los meses pasados sin ningún tipo de contacto amoroso, como señala en carta al amigo Paco Mayans fechada el 5 de septiembre en la Nava de la Asunción:

efectivamente, *me voilà*, navegante solitario en mi lecho, sin una sola escala donde llevar a los labios la refrescante absenta de la tentación concupiscente. Alejado de los amorosos deportes y ejercicios, a la vez ocasión de mis pasados triunfos y de mi presente ruina, naufrago alexandrino sobre la arena tibia del reposo, alargo la diestra de mi pensamiento hacia el vate yacente al otro lado de la sierra y conversamos largo y tendido, como una pareja bien avenida (p. 274).

La marcada ironía que caracteriza el arranque de esta carta evidencia la importancia que el autor atribuía al sentimiento amoroso en el proceso de autofiguración de su personaje. Privado de los amorosos placeres, el autor parece incluso estar anticipando la rendición que

habría de cantar en su “Epigrama votivo”, una de sus composiciones de madurez en la que, precisamente, deponen las armas ante “Cipris, deidad de la pasión demótica”.

Habida cuenta de la experiencia previa en “Las islas de Circe”, uno estaría tentado a suponer que, una vez superada la enfermedad, el personaje volvería con renovados bríos a sus experiencias amorosas. Sin embargo, esto no es así, pues, como veremos, en la tercera parte del diario terminan por imponerse los trabajos del poeta. Así, cuando finalmente el autor vuelve a experimentar la “*languueur goûtée à ce mal d’être deux*”,⁶⁵ se muestra tranquilo y logra refrenar sus deseos.

Una última manifestación del amante aparece al finalizar el diario, y el año, cuando, al doblar una esquina, el personaje se encuentra con uno de sus primeros amores de juventud: “darse de cara con un viejo amor, con Juan Antonio. Vacilar, saludar, no pararse –al menos, en eso aún nos entendemos. Temí descubrir que ninguno de los dos sobrevive. Lo que queda, está enterrado tan profundamente que no consigo exhumarlo, por más que recuerde bien. Sólo a veces, hablando o escribiendo, noto un calor conocido” (p. 329). Una vez más, el pasado autobiográfico se entreteje con el presente (re)vivido en el espacio diarístico mediante los particulares procesos de la rememoración que terminan dando forma al personaje que *se* escribe mientras recuerda. Y es que, como sostenía Gil de Biedma, el amor también está vuelto “hacia un pasado del que nos sentimos enajenados, y es nada más que la infinita esperanza en el retorno de aquel instante único”; el instante del primer encuentro “vivido antes del amor mismo, en el que súbitamente hemos entrevisto la posibilidad de una superior comunión de dos seres”.⁶⁶ Así pues, en la confluencia de tiempos que caracteriza al diario, al

⁶⁵ Este verso de “L’après-midi d’un faune”, de Stéphane Mallarmé, citado en el *Retrato del artista*, será retomado más tarde por Gil de Biedma en su poema “Pandémica y Celeste”.

⁶⁶ J. Gil de Biedma, “Del amor como tema...”, p. 562.

finalizar el *Retrato del artista* vemos al amante con la mirada vuelta hacia el pasado mientras que, con un cierto optimismo, el poeta habrá de mirar hacia el futuro inmediato.

Metamorfosis escriturales: el hombre de negocios y su “Informe sobre la Administración General en Filipinas”

El detonante del viaje de Gil de Biedma a Filipinas es el trabajo que tiene que realizar como comisionado de la compañía tabacalera. En una de las primeras cartas que aparecen en el diario, dirigida a Natalia Cossío y fechada el 4 de febrero en Manila, el autor explicita los motivos de su viaje: “Mi *job* consiste en estudiar la legislación filipina en materia laboral, fiscal y corporativa; colaboro también en una reorganización de estas oficinas que se está llevando a cabo. En fin, que permaneceré en este país hasta finales de abril o principios de mayo” (p. 95). Muy pronto este trabajo le permite darse cuenta de la particular situación que se vive en Filipinas, sobre todo a partir de las relaciones que traba con la sociedad española y estadounidense en aquel país, cuyos representantes le despiertan una particular animadversión: “La colonia española y la norteamericana –anota– se componen en su mayoría de millonarios deprimentes y de *business executives*, todos ellos muy aburridos y muy *colour conscious*. El racismo que se respira es sofocante y la vida está organizada de tal modo que tomar contacto con el exterior –los filipinos– es difícil para un recién llegado” (p. 95-96). Más allá de las motivaciones prevalentemente prácticas, la encomienda de Gil de Biedma será significativa en su vida, pues despertará en él un fuerte sentimiento anticolonialista, como lo deja en claro en la ya aludida carta a Natalia Cossío y en otra inmediatamente posterior dirigida a Carlos Barral. Así, en la constitución del personaje

espectral, 1956 es también un año significativo porque representa el despertar de una cierta conciencia política, como el mismo Gil de Biedma comentaba en una entrevista de 1978: “La mala conciencia era entre nosotros un padecimiento endémico, que en mí se exagera cuando empiezo a trabajar y, al año siguiente, en 1956, marché a Filipinas. Era el primer contacto con el Tercer Mundo”.⁶⁷ Sobre los pormenores de este despertar político y su importancia para la constitución de una nueva generación literaria volveré en el siguiente apartado.

Como heredero de los grandes embajadores humanistas, Gil de Biedma cumple cabalmente con el trabajo encomendado, cuyos resultados vierte en un particular texto que titula “Informe sobre la Administración General en Filipinas” y que constituye la parte intermedia del *Retrato del artista*. Así pues, tras la conclusión de “Las islas de Circe”, en un momento de suspensión previo a la partida de Filipinas, Gil de Biedma rompe una vez más con nuestras expectativas diarísticas al introducir este texto que ha desconcertado a gran parte de la crítica. En el mencionado informe, que ocupa una veintena de páginas, el autor rinde cuentas de su trabajo en el país asiático y recomienda a la central en Barcelona ciertas acciones de cara a la transformación de la empresa en Filipinas. Antes de ahondar en los aspectos específicos de este texto, quisiera apuntar algunas consideraciones que pueden ayudar a comprender la decisión del autor de incluirlo en el *Retrato del artista*.

La gran pregunta que se han hecho los estudiosos de este primer diario de Gil de Biedma es cómo entender la inclusión del “Informe”. Las explicaciones más expeditivas han querido ver en este gesto una simple provocación por parte del autor. Para María Paz Battaner, por ejemplo, se trata de un asunto meramente práctico: la decisión del autor de incluir el “Informe” obedece a “la determinación que le llevó a escribir el propio *Diario*: ‘maîtriser la

⁶⁷ Jaime Gil de Biedma, “Jaime Gil de Biedma con conciencia de lunes”, Entrevista de Joaquín Galán, *Conversaciones*, pp. 94-95.

prose””.⁶⁸ Es cierto que la redacción del informe evidencia una preocupación por la forma, pero también es verdad que la escritura entraña otras marcas que contribuyen a la elaboración del retrato del personaje. Epicteto Díaz, en cambio, pretende resolver la cuestión apuntando a un gesto irónico por parte de Gil de Biedma, pues considera que “el verdadero destinatario del escrito sería el superior jerárquico del empleado que redacta esas páginas, no un lector de literatura”.⁶⁹ Evidentemente estos aspectos juegan un papel importante en la inclusión, aunque deben ser ponderados dentro del contexto del libro en su conjunto. De aquí que James Valender apunte que, en ningún caso, el “Informe” pueda ser leído como una simple *boutade*.⁷⁰ En su edición completa de los diarios, Andreu Jaume insiste en la importancia de esta decisión:

La inclusión del “Informe sobre la Administración General en Filipinas”, efectivamente escrito aquel año y elevado a la dirección –a su padre– y del que ya va dando noticia en “Las islas de Circe”, responde en este sentido a una intención seguramente equívoca. Por un lado, constituye el complemento técnico y funcional de la estancia en las islas, el fruto de su trabajo y la consolidación de su puesto en la empresa. [...] Pero el gesto de incluirlo en el *Retrato* es una decisión del último Gil de Biedma, que con ello hace al texto susceptible de una segunda lectura, devolviéndole la condición literaria de la que había sido arrancado como ejemplo de estilo.⁷¹

Como resultado de sus investigaciones, Jaume señala que casi hasta el final de sus días el autor estuvo considerando la pertinencia de incluir el “Informe”, consultándolo incluso con amigos cercanos. De esta forma, el crítico catalán concluye que, al incorporarlo al libro, “le reconoció, ya para siempre, la condición literaria para la que no estaba destinado pero a la que oblicuamente había servido”.⁷² Sin embargo, habría que agregar que, más allá de esta

⁶⁸ María Paz Battaner, “Poética del informe empresarial”, en Tua Blesa (ed.), *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, vol. 1, *En el nombre de Jaime Gil de Biedma*, ed. cit., p. 194.

⁶⁹ E. Díaz, *op. cit.*, p. 288.

⁷⁰ Véase J. Valender, “Introducción”, p. 33.

⁷¹ A. Jaume, “Prólogo”, p. 21.

⁷² *Ibid.*, p. 22.

condición estrictamente literaria, el proyecto (auto)biográfico de Gil de Biedma no estaría completo si no estuvieran presentes sus distintas máscaras y las huellas escriturales que cada una de ellas deja en el diario, pues, como apunta James Valender, “en la conformación del nuevo yo resultan tan importantes [...] las inquietudes del burócrata como los desvelos del amante; son tan imprescindibles las esperanzas antifranquistas del ciudadano como las aspiraciones poéticas y literarias del escritor”.⁷³ La permeabilidad del espacio diarístico permite la confluencia de estas distintas manifestaciones que (des)componen la imagen del personaje.

Por otro lado, no hay que olvidar que, en sus primeras manifestaciones, el diario fue el instrumento por excelencia de banqueros, hombres de negocios y embajadores. Como heredero de esa tradición, Gil de Biedma tuvo plena conciencia de la importancia del “Informe”, así como del lugar específico que debía ocupar dentro de su primer diario. Así pues, para comprender más a fondo las relaciones de este particular texto con la escritura diarística, considero necesario detenerme en ciertos aspectos que conforman el espacio íntimo del personaje.

En primer lugar, quisiera referirme a la dedicatoria al padre que encabeza la edición de 1974. Durante su estancia en Filipinas, el autor apunta en un par de ocasiones a la relación con su padre, condicionada, en gran parte, por los negocios familiares. El autor incluso deja entrever que fue su padre quien lo motivó a emprender el viaje a Manila. Como quedaba en evidencia en la aludida dedicatoria, el autor parecía excusarse ante su padre por aquel diario de juventud que no hacía justicia a la “gracia y gusto por la vida, capacidad de encanto y afectuoso deseo de llevarse bien” de Don Luis Gil de Biedma y Becerril. Es de entender que,

⁷³ J. Valender, “Introducción”, p. 44.

una vez publicada la versión definitiva y sin censura del diario, el autor haya decidido suprimir la dedicatoria, pues hasta el final de sus días se preocupó por desligar por completo a su familia de su vida sentimental. Pero si bien con la publicación del *Retrato del artista* el padre desaparece de los umbrales del diario, se convierte, en cambio, en destinatario de ese particular texto que es el “Informe”.⁷⁴ Así pues, si tenemos en cuenta las máscaras del poeta y del hombre de negocios, no existe contradicción alguna entre el texto leído como informe burocrático, por un lado, y como prosa literaria, por el otro. Más adelante ahondaré en algunos de estos aspectos, pero lo que me interesa señalar por ahora es que, en la constitución del proyecto (auto)biográfico, es posible percibir la presencia fantasmal del padre en las conclusiones que el autor saca de sus investigaciones filipinas.

Hay que remarcar que el estilo del informe no es tan árido y burocrático como pareciera a simple vista. En “Las islas de Circe” el autor deja entrever su fascinación por un tipo de prosa de la que pretende apropiarse para redactar sus observaciones sobre la compañía tabacalera. De hecho, introduce en el diario algunos párrafos de un texto sobre los diferentes tipos de terreno para cultivar tabaco, apuntando las cualidades del prosista: “Me pregunto si habría pasado antes por algún seminario, porque están escritas tan admirablemente que me tomo el trabajo de transcribir aquí los párrafos iniciales” (p. 119). Andreu Jaume ve aquí un antecedente de la futura redacción del “Informe”, pues menciona que “el detalle es importante por cuanto ayuda a entender el interés [de Gil de Biedma] en una prosa funcional, como precedente de su propio informe”.⁷⁵ Cabe agregar que, casi al final del primer cuaderno, el autor expresa la dificultad de adueñarse del particular tipo de prosa que su texto requiere: “Trabajado ayer y anteayer en mi Informe sobre la Administración General. Temo que resulte

⁷⁴ Andreu Jaume también defiende la hipótesis del padre como destinatario. Véase A. Jaume, “Prólogo”, p. 21.

⁷⁵ Andreu Jaume *apud Diarios 1956-1985*, p. 120 n.

un tanto vagaroso. Huele además a universitario, un aroma poco apreciado en los despachos de Barcelona” (p. 178). El trabajo constante en la redacción de este texto se prolonga hasta la última parte del diario, cuando el autor manifiesta su interés por concluirlo en el corto plazo: “Me había propuesto terminar mi Informe sobre la Administración General en Manila” (p. 242). Atribuyéndole desde ese momento una cierta relevancia, Gil de Biedma parece conferirle incluso un título preciso.

Un último antecedente del tipo de prosa que el autor estaba buscando se encuentra en el umbral del “Informe”: se trata de una cita a manera de epígrafe de Don Lope Gisbert, comisionado de la compañía en Filipinas entre los años de 1881 y 1888. En este breve texto, Gisbert resume los objetivos principales a los que debía aspirar la recién fundada tabacalera. Al igual que los versos de Baudelaire que encabezan “Las islas de Circe” y los de Eliot en “De regreso en Ítaca”, este epígrafe cumple con un papel específico, pues establece una genealogía para cierta prosa gremial que sirve para caracterizar al hombre de negocios. Si esta genealogía es también parte fundamental en la constitución del personaje, conviene entonces preguntarse cómo funciona el informe dentro del espacio diarístico.

Este segundo apartado del diario está dividido en seis secciones que se ocupan de distintos aspectos de la compañía tabacalera: instalaciones, personal, inversiones, productos, legislación, etc. Así como al principio de “Las islas de Circe” se postula una poética diarística, el autor explicita también su poética del “Informe”:

Por todo ello, he considerado más conveniente redactar un informe de carácter general, consignando cuantas observaciones sobre la situación, estructura y problemas de nuestra Administración me parezcan de algún interés, aun a riesgo de incurrir en vaguedades –y aunque seguramente en la mayor parte de los casos no haga más que enunciar problemas conocidos o aconsejar soluciones ya en vía de realización–, y sólo de manera episódica

trataré las cuestiones jurídicas que constituyeron, en un principio, el objeto de mi viaje a Filipinas (p. 185).⁷⁶

Más allá de las cuestiones prácticas que competen a la administración de la compañía, es importante resaltar las muchas formas en que el “Informe” dialoga con el primer cuaderno, “Las islas de Circe”. En primer lugar, el autor establece aquí con mucha precisión las coordenadas espaciales y temporales que ya habían enmarcado el inicio del relato: “A principios de enero del corriente año fui comisionado por la Dirección de la Compañía en servicio a Filipinas” (p. 184). A partir de este arranque, muchos de los acontecimientos ya narrados y evocados en la primera parte del diario se transmutan y, en la relación presentada a la compañía, son despojados de muchos de sus detalles para constituir un nuevo relato bastante sucinto. Así, por ejemplo, en el “Informe” las impresiones que el autor recién llegado a Manila había expresado a Natalia Cossío, en especial de su encuentro con la llamada tribu tabacalera, se reducen a la siguiente observación: “Lo primero que salta a la vista al empleado de la Compañía recién llegado a Filipinas es que, en ese país, la significación social, el carácter público, por así decir, que tiene siempre toda empresa comercial o industrial aunque sus fines sean puramente de lucro, se acentúa enormemente” (p. 185). Gran parte de los personajes retratados en “Las islas de Circe” aparecen ahora evocados simplemente mediante los puestos que ocupan en la administración. A pesar de este constante diálogo entre ambas partes del diario, cabe señalar que la gran diferencia entre ellos estriba en la mirada irónica. Como hemos visto, durante el primer cuaderno el autor a menudo alude a la imposibilidad de conciliar sus deseos con las distintas manifestaciones de su personaje. Sin embargo, la seriedad del “Informe” parece decirnos que, en tanto hombre de negocios, el autor asume

⁷⁶ Esta breve exposición se puede leer como el desarrollo de lo escrito en la ya citada carta a Natalia Cossío en la p. 95 del *Retrato del artista*.

plenamente esta máscara, como lo subrayaba al declarar su profesión real: ejecutivo de una compañía comercial.⁷⁷

En este cambio de registro (que es también una metamorfosis escritural), uno de los aspectos más significativos se encuentra en la transformación de los espacios. Como hemos visto, el personaje viaja por una parte importante de la geografía filipina; su mirada se detiene brevemente en los paisajes y, en diversas ocasiones, en las dinámicas propias del lugar. El aspecto “funcional” de estas observaciones queda registrado sintéticamente en la siguiente anotación del “Informe”:

Las instalaciones de provincias, a pesar de su elevado costo de mantenimiento, que muchas veces no parece justificado por los beneficios que rinden, representan todavía lo más sólido de Tabacalera. Nuestra organización, que en Manila resulta anticuada, funciona mejor en provincias, donde la vida transcurre con menor rapidez y las condiciones no han variado tanto; no produce, al menos, esa radical sensación de alejamiento de la realidad que a veces se apodera de uno en las oficinas de Manila (p. 199).

Incluso en la aparente objetividad e impersonalidad de un informe de este tipo, el autor deja entrever la estrecha relación que se establece entre el espacio y el fuero interno del personaje. De esta forma, en franco diálogo con el cuaderno filipino, el “Informe” obliga al lector a recapitular y poner en relación los acontecimientos (re)evocados en un nuevo presente de la enunciación que mira la experiencia filipina como un episodio concluido.

Sin duda alguna, la cuestión de la rememoración representa uno de los aspectos más problemáticos del “Informe” respecto al resto del *Retrato del artista*: como hemos visto, el papel que juega la memoria en los géneros autobiográficos reviste gran importancia. Si bien esta segunda parte del diario responde a cierta búsqueda de objetividad, respaldada de

⁷⁷ Véase J. Gil de Biedma, “El juego de hacer versos”, Entrevista de José Batlló, *Conversaciones*, p. 153.

dictámenes y recomendaciones, es posible encontrar algunas marcas textuales que ponen en relieve el proceso de rememoración. La más significativa de éstas se encuentra al evocar el trabajo a lo largo del territorio filipino: “La mejor manera de conocer un negocio, por no decir la única, es trabajar en él; mi situación en Manila y la labor que allí desarrollé me puso sobre todo en contacto con los aspectos administrativos de Tabacalera y de su organización. La mayor parte de lo que aquí diga es fruto de estancias en Tarlac y en el Valle con el señor Garí y de posteriores viajes a Negros, Panay, Cebú y Mindanao” (p. 200). Es de notar incluso la irrupción del pasado evocativo respecto al presente que domina en una parte importante del “Informe”. En su particular trabajo diarístico, el autor demuestra entonces la plena conciencia de estar transitando entre escrituras que delinean las distintas facetas de su personaje. Y si por un instante la prosa administrativa del hombre de negocios parece sobreponerse, su inclusión en el diario termina por dar testimonio del paso del tiempo y de las huellas que deja en el espacio íntimo.

En el contexto de la pretendida objetividad del informe, son ciertas salidas de tono las que ayudan a explicar el papel que desempeña dentro del diario. Una de ellas se encuentra en los velados comentarios políticos mediante los cuales el autor lanza una crítica a cierto colonialismo anquilosado, como lo hace al mencionar el “recelo que despierta en el país toda compañía extranjera importante, Tabacalera conserva aún claramente la fisonomía de una empresa colonial, y ese carácter representativo de que hablaba antes, si no es un inconveniente, ha dejado al menos de ser una ventaja” (p. 187). Leyendo en retrospectiva este fragmento y considerándolo a la luz de la reescritura del diario, es imposible no ver en él una fuerte crítica a la sociedad española envejecida bajo el franquismo. Esta crítica se ve reforzada en el análisis que hace el autor del personal de la compañía, resaltando la avanzada edad de los administradores españoles: “Se comprenderá que el grado de eficiencia y

dinamismo de una empresa la totalidad de cuyos puestos claves están ocupados por hombres fatigados de edad más que madura, extranjeros y, en su mayoría, ignorantes del que es hoy en el país el idioma de los negocios, la política y la cultura, ha de ser forzosamente bajo” (pp. 194-195).⁷⁸

Como alude el autor en el último apartado del “Informe”, por diversas razones este texto tiene que ser leído en una dimensión coyuntural. En primer lugar, porque la información aportada corresponde a cierto momento específico en la transición por la que está pasando la compañía tabacalera en Filipinas, lo cual termina diciendo mucho también acerca del presente y del futuro de la España franquista. Por esto mismo, el “Informe” funciona en el libro como una bisagra espacial, pues el trabajo de Gil de Biedma para la administración lo coloca como intermediario entre dos mundos, los cuales, a su vez, son el escenario de los dos principales episodios narrativos: el de “Las islas de Circe” en Filipinas y el de “De regreso en Ítaca” en España, donde el autor también será testigo de una época de transformaciones históricas, además de literarias.

Para concluir con la imagen del hombre de negocios, el trabajo durante su estancia en Filipinas deja ver sus resultados en la última parte del *Retrato*, pues durante las primeras semanas del regreso a Barcelona el autor apunta algunas resoluciones que ha tomado la tabacalera: “Cambios en la Compañía. El administrador general queda de asesor y la Comisión Ejecutiva, a través de Fernando Garí, toma la responsabilidad directa de todos los asuntos de Manila. Se nombra un secretario de la Comisión para Filipinas, que soy yo. Así se consolida la reorganización –y nos aseguramos Fernando y yo el regreso a Filipinas–. Durante tres años estaré bastante ocupado” (p. 225). Si bien la enfermedad habrá de impedir

⁷⁸ Refiriéndose a uno de estos trabajadores, en “Las islas de Circe” el autor apunta: “el espectáculo de un naufragio del dorado periodo colonial es siempre lamentable e irónico” (p. 161).

el inmediato regreso a Filipinas, Gil de Biedma estará ligado durante gran parte de su vida a aquel país, ocupando el cargo en la Compañía Tabacalera casi hasta el final de sus días.

“Compañeros de viaje”: retrato de una generación.

Uno de los documentos más importante sobre la generación poética de Jaime Gil de Biedma es el aún hoy indispensable libro de Carme Riera titulado precisamente *La Escuela de Barcelona*, publicado en 1988, al cual se sumó, en 1994, la obra de Laureano Bonet titulada *El jardín quebrado. La Escuela de Barcelona y la cultura de medio siglo*. Ambos autores reconstruyen todo un entramado de relaciones (literarias y sociales) que son testimonio del particular proyecto generacional de un grupo de autores que empezó a publicar en la década de los 50. Uno de los aspectos más relevantes que se colige de ambas lecturas es la particular conciencia que tuvo este grupo de escritores de formar parte de una nueva generación literaria.⁷⁹ En visión retrospectiva, Gil de Biedma afirmó en distintas entrevistas que la cuestión generacional “fue una operación de lanzamiento, de autopromoción literaria”.⁸⁰ Esto queda claro sobre todo si analizamos la polémica antología de José María Castellet, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, editada por Seix Barral en 1960: publicación que se convirtió al instante en punta de lanza de los poetas de la nueva generación. No es mi intención aquí reconstruir los pormenores ya tratados tanto por Riera como por Bonet; no obstante, sí me interesa detenerme en un aspecto que apenas empieza a ser notado por la

⁷⁹ Uno de los objetivos explicitados por Laureano Bonet en el prólogo de su obra es justamente el de “describir, aunque sea a grandes trazos, esta (auto)conciencia generacional, con el objeto de ir precisando poco a poco la fisionomía moral e ideológica de la Escuela de Barcelona”, *El jardín quebrado. La Escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*, p. 35.

⁸⁰ Jaime Gil de Biedma, “Con Jaime Gil de Biedma. Colgados de la poesía”, Entrevista de Jesús Fernández Palacios, *Conversaciones*, p. 178.

crítica: me refiero a lo que se podría considerar como un auténtico proyecto generacional.⁸¹ Al igual que el entramado textual que constituye el proyecto particular de Gil de Biedma, la proyección del relato generacional también se nutre de profundas relaciones intertextuales, como advierte Bonet: “la consistencia generacional del grupo de los 50 –por lo menos en su núcleo barcelonés– se refleja asimismo desde el ángulo de la propia textualidad: las voces vivas de los diálogos, las tertulias, las discusiones, las lecturas compartidas, quedan, por decirlo de algún modo, *literaturizadas* en mayor o menor grado”.⁸² De aquí que el crítico barcelonés plantee la idea del retrato generacional como auténtica prosopografía.

Habida cuenta de lo anterior, podemos corroborar que la conciencia de estar constituyendo una nueva generación fue más allá de la mera labor de política literaria, como la llamara Gil de Biedma. Como niños que habían crecido durante la guerra civil, los jóvenes escritores comenzaron a explorar las potencialidades de la escritura intimista, hasta cierto punto relegada en la tradición española, como reconocía el poeta de *Compañeros de viaje*: “Asombra comprobar de qué pocas cosas está hecho por dentro un español: somos muñecos de resorte, y así resulta de aburrido nuestro trato y de extremosa y de simple nuestra literatura. Nuestra intimidad es esteparia, inmemorial” (p. 277). En contraposición, son notables los testimonios que varios de estos autores dejaron, por medio de los cuales evocaron su experiencia durante los años del franquismo y la posterior transición hacia la democracia. Entre los ejemplos más importantes se encuentran los diarios y, sobre todo las memorias, de Carlos Barral (que ofrecen una auténtica panorámica de la literatura española de la segunda mitad del siglo XX); la autobiografía (*Coto vedado* y *En los reinos de taifa*) de Juan Goytisolo;

⁸¹ En años recientes ha surgido un importante proyecto al respecto, titulado *Epistolarios, memorias, diarios y otros géneros autobiográficos de la cultura española del medio siglo*. El trabajo de este proyecto se encuentra disponible en <http://www.mediosiglo.es/>

⁸² L. Bonet, *op. cit.*, p. 200.

el diario de José Ángel Valente; las memorias de José Manuel Caballero Bonald; el breve diario de Joan Ferraté; o *Travesías*, las memorias de juventud de Jaime Salinas.⁸³ Esta conciencia generacional permeó incluso en el terreno de la ficción, como se ve en el relato de Juan Marsé titulado *Noches de Boccaccio*.

Desde luego, este entramado generacional reviste un papel fundamental en la obra de Gil de Biedma, en su poesía,⁸⁴ pero también en su *Retrato del artista*, y sobre todo en “De regreso en Ítaca”, donde asistimos a las tertulias y las discusiones de quienes el poeta llamara compañeros de viaje. Y es que, en última instancia, en el espacio que despliega la escritura diarística, “no hay posibilidad de afirmación de la subjetividad sin intersubjetividad, y por ende [...] todo relato de la experiencia es, en un punto, *colectiva/o*, expresión de una época, de un grupo, de una generación, de una clase, de una narrativa común de identidad”.⁸⁵

Desde el inicio mismo del *Retrato* se pueden vislumbrar los entresijos de la naciente Escuela de Barcelona: recordemos que la primera entrada del diario rememora una reunión con quienes, en un primer momento, el autor sólo denomina como los amigos. Con la excepción de Carlos Barral, figura omnipresente a lo largo del diario, estos amigos desaparecen casi por completo de lo que el autor escribe durante su estancia en Filipinas. La relación que Gil de Biedma estrechó con Barral se convirtió muy pronto en uno de los pilares del proyecto literario generacional. En una entrevista de 1982, Gil de Biedma señalaba que la correspondencia de un escritor forma parte de su reputación literaria, casi como una especie

⁸³ En vista de la publicación del primer volumen de las memorias de Barral, ya en 1973 Jaime Salinas señalaba la creciente proliferación del género entre los escritores de su generación: “No sé dónde he visto que Gil de Biedma también está escribiendo sus memorias y anuncian la publicación de un primer capítulo. Es decir, que ahora nos van a caer aguaceros de memorias por todos lados”, *Cuando editar era una fiesta. Correspondencia privada*, ed. de Enric Bou, Tusquets, Barcelona, 2020, p. 218.

⁸⁴ Tal y como se verá en el poema “En el nombre de hoy”, incluido en *Moralidades*, en el que desfila un buen número de los escritores de la generación de medio siglo.

⁸⁵ L. Arfuch, *El espacio biográfico*, p. 79.

de departamento de *public relations*.⁸⁶ Y esto fue algo en lo que se involucraron tanto él como Barral durante aquel año de 1956, con el cometido de dar proyección a su propia obra y a la de sus amigos. La amistad con María Zambrano, por ejemplo, a quien Gil de Biedma había conocido en Roma, despertó el entusiasmo de ambos autores, que esperaban, con este contacto, hacerse más presentes en el panorama literario dentro y fuera de España. En una carta del 20 de enero de 1956, Gil de Biedma le comunica al amigo en Barcelona: “La estancia en Roma fue fructífera, como sabrás ya por mi postal. Conocí a María Zambrano y a Diego de Mesa, que son quienes se ocupan de las colaboraciones españolas en *Botteghe Oscure*, y me dijeron que enviáramos algo” (p. 84). En una carta escrita unas semanas después, la invitación se extiende a publicar en revistas en México y en Cuba. De esta forma, inicia un auténtico intercambio de opiniones y propuestas con miras a la publicación simultánea de los poemas de ambos escritores. Conviene recordar que, además de darse a conocer en revistas, por estas fechas los dos poetas estaban trabajando en los primeros proyectos importantes de sus carreras: Barral en su poemario *Metropolitano*, aparecido en 1957, y Gil de Biedma en *Compañeros de viaje*, que saldría un par de años más tarde.⁸⁷

El cuadro generacional se amplía significativamente con el regreso de Gil de Biedma a Barcelona, cuando –en contra de su intención de ver menos a los amigos– van apareciendo, uno tras otro, todos los miembros del grupo: además del ya citado Barral, vemos a Jaime Salinas, a los hermanos Ferraté(r), a José María Castellet, a Manuel Sacristán, a José María Valverde y a los hermanos Goytisolo. El panorama se extiende un poco más a raíz de un par

⁸⁶ Véase J. Gil de Biedma, “El juego de hacer versos”, Entrevista de José Batlló, *Conversaciones*, p. 156.

⁸⁷ En una anotación del diario, Gil de Biedma hace alusión a una carta de Barral en la que éste le comunica que “ha trabajado mucho y *Metropolitano* está ya para terminarse; me habla de publicar al mismo tiempo” (p. 155).

de visitas que Gil de Biedma hace a la capital del país, si bien reconoce que “a estos escritores de Madrid nunca sé qué decirles y rara vez me interesa lo que dicen ellos” (p. 232).

Las reuniones en casa de Barral o de Salinas constituyen un auténtico testimonio de la conciencia generacional, de las ideas y los proyectos compartidos, como lo fue la antología preparada por Castellet y promovida por Barral, Gil de Biedma y José Agustín Goytisolo. En el *Retrato del artista* asistimos a las fases preparatorias de dicha antología, la cual, para ese entonces, formaba parte de un proyecto de la desaparecida revista *Laye* (1950-1954), que había reunido los primeros trabajos de los jóvenes escritores de la Escuela de Barcelona.⁸⁸ Ya desde las primeras cartas dirigidas a Barral durante la estancia en Manila, Gil de Biedma hacía alusión a la proyectada antología. Incluso contemplaba su publicación para finales de año, aunque expresaba ciertas reservas al respecto: “¿Y la *Antología* de Laye? –se pregunta– Tus palabras me dejan un poco perplejo: ‘me parece que he conseguido convencer a Castellet de que lo pertinente es publicar primero y discutir después’. Me parece muy bien, pero después, ¿de qué vais a discutir?” (p. 106). Con el regreso de Gil de Biedma a España asistimos a una importante discusión, que inesperadamente apunta a la posibilidad de que él mismo quede excluido de la obra: “Anteanoche me llamó [Barral], para prevenirme de que Castellet consideraba mi exclusión de su *Antología*, por ser poeta inédito, y ayer nos reunimos en casa con el mismo Castellet y con Isabel y con Juan Ferraté, para leerles mis poemas de este verano. José María, que jura y perjura por la poesía social, acabó requiriendo mi participación” (p. 324). Si bien el proyecto original de la antología no llegaría a buen puerto de inmediato, desde ese momento se sentaban las bases para la futura publicación, sobre todo

⁸⁸ Sobre la importancia de la revista *Laye* en el panorama de la cultura española de medio siglo, véase el estudio y antología realizado por Laureano Bonet, *La revista Laye. Estudio y antología*, Península, Barcelona, 1988.

a partir de lo que Gil de Biedma llama en esta anotación la poesía social y que, más tarde, sería una de las etiquetas que la crítica atribuiría a esta generación de poetas.

Uno de los rasgos que acomunó a este grupo de escritores fue su interés en la poesía social o de “actitud realista”, para usar el término preferido por Castellet en la introducción de su antología. Las ideas de Gil de Biedma al respecto giraban alrededor de lo que consideraba la mala conciencia de ese grupo de poetas, tal y como explicaba en una entrevista de 1978:

El grupo del que yo formé parte y que empieza a cobrar consistencia, a partir del 56 o el 57, con Ángel González, Valente, Barral, Goytisolo, Caballero Bonald formaríamos más o menos la fase segunda [de la poesía social]. Digo más o menos, porque en aquel entonces nosotros no nos considerábamos poetas sociales, en el sentido que lo era el grupo de los mayores. Poetas de la experiencia social era una etiqueta que nos gustaba más. Fuimos más bien una reacción contra unos poetas que se presentaban demasiado a menudo como la voz epónima del pueblo, contra unos poemas que no respondían explícitamente a la concreta y real experiencia de clase de sus autores. Nosotros pretendimos hablar desde la propia persona, desde nuestra propia experiencia de clase, en cuanto intelectuales burgueses.⁸⁹

Esta intención de establecer una distancia frente a la generación precedente de poetas sociales quedó también de manifiesto en el diario a partir de la importante polémica sobre poesía y comunicación que enfrentó a estas dos generaciones. Riera resume así el *quid* de la cuestión:

la polémica entre conocimiento y comunicación está íntimamente ligada, primero, al auge y después, a la decadencia de la poesía social. El interés por la poesía de la experiencia, la introspección, la valoración del mundo anímico y la búsqueda de la belleza formal del texto, que se ponen de moda a partir de los primeros años sesenta, llevan a los poetas a desatender la ‘comunicación’ en aras del ‘conocimiento’ y, en consecuencia, la polémica deja de tener interés.⁹⁰

⁸⁹ J. Gil de Biedma, “Jaime Gil de Biedma con conciencia de lunes”, Entrevista de Joaquín Galán, p. 90.

⁹⁰ C. Riera, *La Escuela de Barcelona*, p. 161.

A partir de las ideas que Carlos Bousoño había expresado en su libro *Teoría de la expresión poética*, publicado en 1952, en el que equiparaba poesía y comunicación, Barral y Gil de Biedma iniciaron una discusión para rebatir al poeta asturiano. Barral publicó, en el número 23 de la revista *Laye*, un artículo titulado “Poesía no es comunicación”; por su parte, Gil de Biedma ahondó en la polémica en su introducción al libro de Eliot *Función de la poesía, función de la crítica*, publicado en 1955, así como en un artículo titulado “Poesía y comunicación”, publicado en el número 67 de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*. Como prueba de la importancia de dicha polémica en el proyecto generacional de los jóvenes poetas de la Escuela de Barcelona, Gil de Biedma retoma la cuestión en el *Retrato del artista*, pues, casi a manera de ensayo, en una de sus entradas discute un trabajo reciente de Bousoño titulado “La poesía como género literario”. Unas páginas más adelante, quizás para reproducir el carácter dialógico de la polémica, introduce una carta dirigida al mismo Bousoño en la que le reprocha su falta de tacto en la discusión. De esta manera, en abierta oposición con ciertas posturas de los poetas de la generación precedente, Gil de Biedma y Barral también se posicionan como grupo poético frente a los círculos hegemónicos de Madrid.

Volviendo a nuestro grupo de poetas, frente a concepciones más bien abstractas se asoma el matiz de la experiencia concreta. En este sentido, como apuntan las fechas, el *Retrato de artista* se vuelve fundamental para el relato de la consolidación de esta experiencia generacional, pues vemos al grupo de poetas afianzarse en sus ideales políticos a partir de los acontecimientos que se vivían en España y en el mundo. En el proceso de rememoración del autor, la etapa universitaria (que había sido precisamente aquella en la que comenzó a forjarse la futura Escuela de Barcelona) representa el momento del despertar de una incipiente conciencia política. Al respecto, el autor recuerda así aquellos años:

Estaba entonces demasiado cerca la guerra civil; los más inteligentes, entre los hijos de los vencedores, éramos capaces de construirnos un sistema de inhibiciones que anulara la interpretación que de ella daban nuestros padres, pero no de saltar la barrera y buscarnos otra. Las formas posibles de disidencia ideológica eran pues muy escasas. Había, claro está, la nostalgia juanista, que para un burguesito curioso resultaba muy poco estimulante porque era igual que no salir de casa.

[...]

Otra posible disidencia, que fue la mía, era también nostalgia. Nostalgia del movimiento. Al servicio de la República; mejor dicho nostalgia de la *Revista de Occidente*. Las convicciones políticas que yo pudiera tener eran una modalidad que adoptaban mis convicciones intelectuales y estéticas al enfrentarse con ciertos aspectos de la vida en nuestro país. Se trataba en realidad de actitudes culturales que sólo adquirirían significación política disidente por relación al medio en el cual se producían (p. 291-292).

Gil de Biedma se reconocía entonces como parte de “los universitarios de tradición liberal que alcanzamos la edad de conciencia durante los años de la posguerra civil”.⁹¹ Esta conciencia se manifestó, en un primer momento, como una cierta nostalgia de la República, como deja entrever el autor al aludir a la Agrupación al Servicio de la República, creada en 1931 por iniciativa de Ortega y Gasset, Gregorio Marañón y Ramón Pérez de Ayala, la cual pretendía reunir a los intelectuales en un esfuerzo colectivo por promover la creación de una segunda República española. Sin embargo, para los jóvenes escritores de la escuela barcelonesa, esta nostalgia se habrá de transformar a la luz de ciertos acontecimientos acaecidos a mediados de los años 50: “tras la supresión de *Laye* (1954) y especialmente tras el abortado Congreso de Escritores Jóvenes en 1956, año que coincide con el acercamiento de algunos de los miembros del grupo al clandestino Partido Comunista, los escritores pasan de rechazar pasiva y provechosamente el Régimen a manifestarse en contra”.⁹² Es a partir de

⁹¹ Jaime Gil de Biedma, “Lectura de poemas. En la Residencia de Estudiantes, 9 de diciembre de 1988”, *El pie de la letra*, p. 639.

⁹² C. Riera, *op. cit.*, p. 41.

este momento cuando los escritores de la joven generación se acomunan también como “compañeros de viaje”.

Quedaba entonces claro que para la nueva generación de escritores, cuya infancia se había desarrollado a la sombra de la guerra civil, la disidencia se presentaba como la vía a seguir, como apunta Riera:

Entre los jóvenes universitarios más inquietos cunde la seguridad de que los males del país, que denuncian en su poesía, sólo pueden erradicarse con el acercamiento a los grupos que en la clandestinidad luchan por derrotar al franquismo. [...] De este modo, y a causa de las particulares circunstancias que atraviesa España, la mayoría de los jóvenes escritores preparan sus primeros textos para la imprenta por la misma época en que frecuentan las reuniones clandestinas. Política y literatura tienen para ellos un sentimiento global.⁹³

La vía que se mostró como la más indicada para muchos de estos jóvenes escritores fue el acercamiento al Partido Comunista, al que, al menos durante estos primeros años, estuvieron ligados de alguna u otra manera, si bien cada uno con su particular visión. Cabe aclarar, sin embargo, que la militancia de muchos de estos escritores fue sobre todo de orden intelectual, pues el pensamiento marxista les llegó filtrado por las lecturas de Gramsci, Sartre o Lukacs, por ejemplo, cuyas obras en ese entonces circulaban clandestinamente por España. De esta forma, como señalaba Gil de Biedma, la joven generación no asumía la voz del pueblo (ni, menos aún, del proletariado), sino que hablaba desde su propia mala conciencia de intelectuales burgueses.

Así pues, en medio de la bohemia barcelonesa, cada uno de los jóvenes escritores trató de encontrar una salida para sus propios ideales políticos, sobre todo tras los acontecimientos ocurridos en España en el año 1956: la cancelación del Congreso de Jóvenes Escritores y el

⁹³ *Ibid.*, p. 252.

estallido de las protestas estudiantiles (especialmente en Madrid) en contra del régimen de Franco. Como he mencionado, durante estos años de despertar político, los escritores de la Escuela de Barcelona orbitaban en torno a los ideales del Partido Comunista, si bien cada uno desde su particular perspectiva. En este sentido, fueron dos las figuras de autoridad que guiaron el camino a seguir. Por una parte se encontraba Manuel Sacristán, quien durante su estancia en Alemania a inicios de los 50 se había acercado al pensamiento marxista y que, a su vuelta a España, se había convertido en el organizador de la primera célula universitaria del Partido Comunista en Barcelona. Por el otro lado tenemos a José María Castellet, quien, desde la postura más bien de un realismo crítico, se convirtió en el portavoz teórico de la nueva generación de escritores. No obstante, si bien Barral, Gil de Biedma y los hermanos Goytisolo miraban al Partido Comunista con optimismo y vislumbraban la posibilidad de un cambio en el corto plazo, hubo quienes se mostraron más cautelosos y cuya adhesión al partido fue más bien tibia; se trató sobre todo de los casos de Jaime Salinas y Gabriel Ferrater, como notaba Gil de Biedma refiriendo el parecer de Salinas, quien no esperaba un verdadero cambio “en la vida de un pueblo demasiado consciente de los problemas económicos, despojado de todo sentido de moral, trágicamente acobardado y finalmente indiferente a todo problema común” (pp. 117-118).

Un elemento particular en la experiencia de Gil de Biedma radica en que le tocó vivir algunos de estos acontecimientos durante su estancia en Filipinas, la cual, como hemos visto, despertó en él un marcado sentimiento anticolonialista y una mayor conciencia crítica sobre el devenir político de España. Enfrentado con la realidad filipina, y viendo a la distancia los acontecimientos de su país, el autor reflexiona sobre las transformaciones (o la falta de ellas) en el decurso de la sociedad española. Uno de los comentarios más significativos viene cuando recibe una carta de su padre en la que le adjunta un artículo periodístico sobre las

recientes protestas estudiantiles en Madrid en contra del régimen franquista. La evidente parcialidad, y lo que el autor llama “la exasperante estupidez”, de la prensa española lo lleva incluso a plantearse la posibilidad del exilio: “topetazos como éste le quitan a uno las ganas de volver y la ilusión de que algo sea posible. Por primera vez he sentido seriamente la tentación de exiliarme. Ahora tengo los medios para hacerlo; bastaría quedarme aquí” (p. 129). Además de la vía del exilio, el autor concibe también la de la militancia política: “Ignoro si alguna vez seré comunista, pero soy decididamente un compañero de viaje y ahora con más vehemencia que nunca. Ignoro si el comunismo será bueno en el poder, pero es bueno que exista. Mientras no esté en el poder, estaré a su lado; después ya se verá. Lo importante es acabar con lo de ahora” (p. 130). A partir de las conversaciones con el poeta, Carme Riera conjetura que este mismo año, a su vuelta a Barcelona, Gil de Biedma se acercó a Manuel Sacristán para plantearle su adhesión al Partido Comunista.⁹⁴ De acuerdo con lo dicho por la escritora catalana, esta intención quedó aludida en el *Retrato*. En primer lugar por el interés que manifiesta el autor por ver a Sacristán en Barcelona y, más tarde, por un par de veladas conversaciones en las que parece aludirse al tema. En la primera de ellas, en casa de Sacristán, el diarista refiere: “Le hablo después de Filipinas. Dan las diez y yo sigo sin acercarme al tema que en realidad me interesa. Quedo en llamarle otro día. No quiero dar la impresión de que me precipito –entre otros motivos, porque sospecho que me tiene por un ser bastante frívolo” (p. 239). Y, poco más adelante, cuando ya ha comenzado la convalecencia del poeta, es ahora Sacristán quien lo visita y se percibe una evidente relación con la anterior plática frustrada: “La visita de Sacristán me sorprendió. Y el sesgo que yo he dado a la conversación, para decir lo que no dije el otro día, le ha sorprendido a él. En fin,

⁹⁴ Véase C. Riera, *op. cit.*, p. 58.

que me he precipitado. Además, todo esto es ahora bien inútil: historias de cuando aún me tenía en dos pies. Queda tiempo por delante, y ocasión de tomar las cosas con calma” (p. 244). Como se verá hacia el final del *Retrato*, también el despertar de la militancia política de Gil de Biedma parece detenerse por un instante frente a los embates de la enfermedad. Sin embargo, esta incipiente conciencia política dejará una profunda huella en el proyecto en marcha del poeta.

A pesar de las noticias que llegaban de España, durante la estancia en Filipinas el autor expresa un cierto optimismo en que la caída del franquismo esté cerca, sobre todo tras el fin del protectorado español en Marruecos ocurrido este mismo año, el cual le despierta discretas esperanzas: “sospecho que el régimen del Invicto ha entrado en su fase de disolución final y que pronto ocurrirá algo” (p. 152). Esta definitiva pérdida de las posesiones españolas lleva al autor a proferir una condena casi acusatoria: “Una colonización es un continuo atraco a mano armada, pero cuando lo perpetra un país con un excedente de vitalidad el despojo se consolida y el atracador se enriquece. España era un país enfermo, enquistado en sí mismo, y fue un amo tiránico y un explotador tan cruel como incompetente que se ganó a pulso la pérdida de sus colonias” (p. 170). Como representante de esta tiranía que tan fuertemente denuncia, el autor comienza a ahondar en la mala conciencia que habrá de caracterizar al personaje de su proyecto (auto)biográfico, como se puede comprobar en algunos poemas de este periodo⁹⁵ y como también atestiguamos en el *Retrato del artista* en los (des)encuentros y las conversaciones con los compañeros de su generación.

De vuelta en Barcelona, en medio de la efervescencia política, Gil de Biedma, quizás por la perspectiva que le había proporcionado su viaje a Filipinas, sigue mostrándose más

⁹⁵ Al respecto resultan significativos poemas como “El arquitrabe” o “Las grandes esperanzas”, presentes en *Compañeros de viaje* (1959)

optimista que algunos de sus compañeros,⁹⁶ como queda de manifiesto en la carta que envía a María Zambrano el 8 de junio:

Ahora existe el sentimiento de que esto puede acabarse aunque nadie sepa muy bien cómo. Todos piensan que habrán de ver lo que venga –cuando yo salí de España, unos esperaban no verlo y otros desesperábamos de llegarlo a ver– y empiezan a prepararse, no sea que suene otro imprevisto chasquido y, de la noche a la mañana, todo el aparatoso andamio del régimen se venga al suelo. Hoy los intelectuales –sobre todo los jóvenes– somos resistencialistas. Está muy bien, aunque no deja de ser un poco cómico (p. 222).⁹⁷

Las distintas maneras en que los escritores manifestaron su militancia política pueden resumirse en esta actitud que Gil de Biedma sintetiza bajo el concepto de resistencialismo. En una carta al director de *El País*, fechada el 13 de septiembre de 1988, el poeta catalán se detenía en la discusión de aquel término, señalando que los jóvenes escritores lo enarbolaban, incluso como actitud literaria, como su particular forma de antifranquismo.⁹⁸ En la conclusión de la carta el poeta menciona que la “palabreja” siempre se usó irónicamente, como una manera de evocar al existencialismo aún en boga durante los años 50.⁹⁹

Como evocación de las distintas facetas que componen el particular mundo del artista durante aquel año de 1956, en el *Retrato* el cuadro generacional no se limita a los proyectos literarios y los acontecimientos políticos del país, pues en la escritura diarística el autor

⁹⁶ Viendo a la distancia las opiniones de Salinas y Ferrater, escribe Gil de Biedma en el *Retrato*: “A pesar de Jaime y de Gabriel y a pesar de mi propia experiencia yo soy menos pesimista, quizás porque estoy lejos de ese ‘pueblo inculto y duro’ y la realidad no viene a reírse diariamente de mí” (p. 118).

⁹⁷ Este fragmento ofrece uno de los ejemplos más significativos de censura respecto a la edición original del *Diario del artista seriamente enfermo*. En la edición de 1974, se imponía aún una cierta medida, pues el autor cambiaba la lección a “Ahora existe el sentimiento de que *algo puede cambiar*”, además de omitir sus vaticinios sobre la caída del régimen: “no sea que suene otro imprevisto chasquido...”, *Diario del artista seriamente enfermo*, p. 24. (Las cursivas son mías).

⁹⁸ En su estudio *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Anagrama, Barcelona, 2004, Jordi Gracia resume así la actitud “resistencialista” que adoptaron los intelectuales durante el franquismo, en especial a partir de la segunda mitad de la década de los 50: “El inconformismo se ha diversificado y la única manera de oponerse al franquismo no es ya la militancia política o la pedagogía social porque puede serlo también la edición literaria, la poesía, la traducción, las artes plásticas o la crítica literaria”, p. 370.

⁹⁹ Véase J. Gil de Biedma, *El argumento de la obra*, pp. 437-438. A propósito de la relación semántica e ideológica entre existencialismo y resistencialismo, véase Laureano Bonet, *El jardín quebrado...*, p. 293.

también dedica un espacio a la vida íntima de sus compañeros, a los que de igual manera retrata. Resalta sobre todo la hospitalidad de Carlos Barral, el histrionismo de Jaime Salinas, la inteligencia melancólica de Gabriel Ferrater y un cierto decadentismo de Juan Goytisolo, por mencionar a los amigos más cercanos.

Un retrato que vale la pena destacar, por las implicaciones que tuvo para la afirmación del grupo de jóvenes escritores, es el de Vicente Aleixandre, quien terminó por dar su aval a la nueva promoción de poetas. En el *Retrato del artista*, Gil de Biedma evoca su encuentro durante un viaje a Madrid con el poeta mayor, “algo envejecido pero siempre dispuesto a interesarse y a entender” (p. 230). En esta ocasión, el poeta joven le lee “Las afueras” y Aleixandre se muestra entusiasta, animándolo a publicar. Hacia el final del diario asistimos a la segunda y más importante aparición del poeta del 27, en lo que el diarista denomina el jubileo aleixandrino en Barcelona.¹⁰⁰ En esta ocasión, Aleixandre da una lectura de sus poemas y asiste a una tertulia de los jóvenes poetas en la que Barral lee algunos adelantos de *Metropolitano*. Haciendo un balance de esta breve estancia, Gil de Biedma concluye: “Vicente es efectivamente un gran poeta. Los temas de sus poemas –no el asunto o argumento, sino el efecto que intentan producir: para un poeta, ése es el verdadero tema de un poema– me gustan muy poco. Y sin embargo, siempre que se los oigo leer, me sobrecogen” (pp. 316-317). A partir de esta evocación queda claro que, más que el magisterio poético de Aleixandre, lo que los jóvenes poetas de Barcelona apreciaron fue su respaldo, pues, como señala Riera, “la operación de política generacional [...] nunca hubiera podido

¹⁰⁰ Como otra muestra de la importancia del diario como espacio de convergencias escriturales, este nuevo encuentro con Aleixandre también fue evocado por Gil de Biedma en un breve ensayo titulado “Encuentro con Vicente al modo de Aleixandre”, publicado por primera vez en 1958 en el número 22-23 de *Papeles de Son Armadans* y después integrado a *El pie de la letra*. Varios fragmentos del diario aparecen prácticamente idénticos en la posterior reelaboración ensayística.

salir bien si éstos no hubieran contado con el aval del maestro y no hubieran sido ya considerados como verdaderos amigos de Alexandre por los otros poetas de la capital”.¹⁰¹

Las reuniones con los amigos –en las que a menudo se bebía y se discutía hasta el amanecer– se ven interrumpidas cuando Gil de Biedma es diagnosticado con tuberculosis. Los amigos acuden a visitar al poeta durante su convalecencia y, de esta manera, ayudan a componer una nueva rutina. Se incorporan a esa rutina a tal grado que, en un determinado momento, en un gesto lúdico, el autor escribe lo siguiente: “Entran ahora Jaime Salinas y Carlos Barral, que me ven escribiendo en este cuaderno y dicen, desde la puerta, que quieren pasar a la posteridad. –¡Quietos un momento!... ¡Ya está!” (p. 246). Esta instantánea nos ofrece uno de los momentos más representativos de la escritura diarística de Gil de Biedma. Por un lado, mediante un recurso metadiarístico, compone una imagen generacional como la de las tantas fotos emblemáticas que existen de este grupo de escritores. Por otro, esta brevísima anotación constituye un ejemplo paradigmático de la compleja intrincación temporal que caracteriza al diario: desde el presente de la enunciación el autor conmina a los personajes para que se integren al espacio diarístico y, de esta forma, entren a un porvenir conjetural, lo cual también corrobora la conciencia que tiene el autor del papel del diario y del retrato de grupo en su proyecto (auto)biográfico.

Hacia el final de estos cuadernos, cuando el autor ha regresado a Barcelona para recuperarse por completo de su enfermedad, asistimos a un par de reuniones más del grupo, la más significativa de ellas celebrada en casa de Jaime Salinas. Como resultado de los excesos alcohólicos, la velada termina, demencialmente, con Gil de Biedma liándose a golpes con el llamado Han de Islandia, el escritor islandés Guðbergur Bergsson. La imagen de

¹⁰¹ C. Riera, *op. cit.*, p. 76.

Salinas visto desde el puente de una escalera, “impecablemente cruzado de brazos y en silencio” (p. 322), despidiendo a Gil de Biedma, se erige como símbolo de las tribulaciones y de las complicadas relaciones que siempre caracterizaron al grupo, lo cual se puede corroborar entrecruzando sus distintos escritos autobiográficos. Más allá de su carácter meramente anecdótico, la evocación de este tipo de micro episodios confiere profundidad al personaje, integrándolo, en esta ocasión, en un relato mucho más amplio, el de toda una generación. Sin embargo, como sostiene el autor en una de las últimas anotaciones de este cuaderno, “no todo ha de ser Felipe Gil número 5¹⁰² y ginebra con Jaime y con Gabriel: las formas posibles de la irrealidad son muchas” (p. 327). Estas distintas formas son precisamente las que (des)componen al personaje en las distintas facetas que confluyen en el espacio diarístico.

“El juego de hacer versos”: los trabajos del poeta

Como espacio por excelencia donde tienden a confluír otras escrituras, el diario puede representar para los estudiosos de un autor un testimonio invaluable sobre el trabajo preparatorio de algunas de sus obras. Habría incluso que recordar que hay escritores que llevan un diario precisamente para controlar el trabajo de una obra en específico, como son los casos del *Diario de Metropolitano* de Barral o el *Diario de Los monederos falsos* de André Gide. Ahora bien, se puede correr el riesgo de centrarse en el interés estrictamente ecdótico de estos textos, pasar por alto el papel que pueden jugar en la obra de un autor y tratarlos como si se volvieran sólo un borrador cuyo valor radicase en dar cuenta de las fases

¹⁰² Aquí se encontraba el domicilio de Jaime Salinas.

preparatorias de la “auténtica” escritura. Sin embargo, lo que demuestran los diarios de poetas es que existe una estrecha relación entre el diario como espacio de confluencia escritural y la experiencia del personaje que ya no sólo *se* escribe, sino que también escribe y desmonta sus procesos creativos.

En el *Retrato del artista* vemos a un joven escritor que se esfuerza por sacar adelante su primera obra. En este caso, la figuración del poeta (como la de sus otras máscaras) adquirirá distintas características que se verán influidas de manera importante por la experiencia del espacio y por el sentimiento del tiempo. Así pues, en los dos episodios narrativos lo veremos trabajar en dos de los ciclos poéticos que finalmente darán forma en 1959 a *Compañeros de viaje*, al tiempo que comienza su obra más importante de crítica literaria: el ensayo sobre *Cántico* de Jorge Guillén.

A pesar de una cierta vacilación y de tener en su haber hasta ese entonces sólo un par de *plaquettes* de poesía, en el *Retrato del artista* está muy claro que el autor ya ha asumido su identidad de poeta, como lo explicita en una anotación de “Las islas de Circe”:

Durante años he aspirado a ser un gran poeta. ¿Por qué no? Inteligencia, experiencia, sensibilidad, don verbal, curiosidad y pasión por el oficio... todo eso tengo y, sobre todo, el súbito don de contemplación de un ser o de una cosa, de penetración en un sentido que me sobrecoge igual que una emoción. Ahora sospecho que no pasaré de aficionado distinguido —si es que llego—, autor de unas pocas piezas incidentales por las que algún pequeño grupo de lectores se interesa amistosamente. Hay un resorte en mí que no funciona y siempre lo he sabido. No la voluntad, sino la fuerza de convicción que mueve a la voluntad (p. 147).

Gil de Biedma pone en la balanza sus virtudes, pero también los obstáculos que le impiden consolidar su carrera como poeta. Sobre todo en esta primera parte del diario, lo vemos ahondar en las cuestiones relacionadas con el oficio, aunque irremediabilmente sucumba a menudo ante el peso de sus pasiones amorosas. Sin embargo, para la constitución de su

proyecto (auto)biográfico, ya desde entonces tenía bastante claras sus aspiraciones: “estoy igualmente convencido de que el día en que yo deje de considerarme poeta, me será muy difícil considerar que existo” (p. 147). Y, efectivamente, el personaje dejará de existir cuando Gil de Biedma abandone la poesía.

En las páginas de “Las islas de Circe” lo vemos concluir el ciclo poético de “Las afueras”, el cual constituirá una de las partes más importantes del futuro libro *Compañeros de viaje*. Respecto a la composición de estos poemas, en la cronología presente en el libro de Mangini se deja constancia de que las primeras piezas de este ciclo se remontan a 1950. Evocando este trabajo que se ha extendido ya durante varios años, Gil de Biedma anota lo siguiente, haciendo referencia a versos de una de las últimas partes de la serie: “Los primeros se remontan al verano pasado, agosto, en Barcelona; es curioso cómo recuerdo al releerlos el lugar y el momento en que los escribí” (p. 121). Su presencia, evocada o textual, en el diario alude a la importancia que revisten los procesos de rememoración en la escritura del autor, pues, como fragmentos de la experiencia, la poesía y el diario se compenetran como parte de las máscaras verbales que dan forma al personaje.

Para ahondar en los procesos creativos del autor, el diario nos ofrece dos tipos de anotaciones: por una parte, lo que podríamos denominar la experiencia poética propiamente dicha y la manera en que el autor trata de recrearla y, por la otra, la labor de *téchne*. Como ejemplo del primer tipo de anotación, cabe citar el siguiente comentario sobre la redacción de la parte X de “Las afueras”:

Sigo detenido en la entrada del siguiente movimiento:

La claridad ¿qué sirve?

Pero me siento más decidido en lo que se refiere al despliegue a seguir: estrofas sobre la vida en invierno y otras que se opongan directamente a la posibilidad apuntada en el verso diecinueve (“Si por lo menos algo recordara”), a la vez que insinúan el *setting* de la visión final. El recuerdo no nos lleva más allá de nosotros y la vida sobrecogedora que pudo ser

nuestra yace siempre afuera igual que una pistola abandonada; entonces se revela lo absoluto del *impasse*, que la vida en invierno y la nostalgia del verano por igual disimulan (p. 88).¹⁰³

Como si se tratara de su *Vita nuova*, el autor nos ofrece un comentario sobre sus poemas a medida que los va escribiendo. Este comentario resulta a veces en auténticos ejercicios de crítica literaria, aproximando así la escritura diarística a la estructura del ensayo. Además de encerrar reflexiones interesantes sobre la poesía, estas anotaciones ayudan al autor a llevar el pretendido orden que había anunciado desde el inicio de su diario. Así pues, como él mismo declara, en el proceso de composición también intervienen, en un determinado momento, toda una serie de mecanismos que tienen que ver con los procesos de la rememoración y de la relectura en el presente del espacio diarístico.

Respecto a la cuestión de la *téchne*, Gil de Biedma demuestra tener un profundo conocimiento de las herramientas del oficio. Trabajando en la sección VII de “Las afueras”, desmenuza el poema de la siguiente forma:

Trabajo en el poema. Poco tiempo me cuesta dar con una versión casi definitiva del monstruo; todo ha consistido en reducirlo a un único terceto, con el fleco de un verso suelto que completa la frase. El problema estriba en los dos versos siguientes; necesito una idea que se pliegue naturalmente a los endecasílabos, una transición que haga ineludible y esperado el paso brusco al tema que abrirá el terceto siguiente. Un pareado en *i-o*, haciendo eco, me parece en principio lo mejor (pp. 108-109).

¹⁰³ Casi al final de su vida, en una lectura de poesía que dio en la Residencia de Estudiantes en Madrid en 1988, Gil de Biedma recordaba así aquel poema: “es un poema que para mí tiene la significación de que representa el final de mi aprendizaje. Es un poema que no tiene gran cosa que ver, aunque algo más que el resto de sus compañeros en esta serie de “Las afueras”, con la poesía que yo he escrito posteriormente. Sin embargo, hay dos cosas en él que hacen que para mí tenga una significación especial. Primero, el asunto del poema: el poema lo que desarrolla es una escena claramente simbólica o emblemática que es el regreso a la ciudad, acabadas las vacaciones de verano. Digamos que el significado simbólico de esa escena emblemática, el significado interno, es la entrada en la edad adulta, es decir, el final de la adolescencia, que en realidad es siempre un regreso porque la edad adulta es algo que se adquiere a pequeñas dosis, poco a poco, y uno se encuentra metido dentro de ella y cuando ya está dentro de ella se encuentra con que la reconoce ya porque la ha vivido casi desde su infancia, si no personalmente, a través de los mayores, “Lectura de poemas. En la Residencia de Estudiantes, 9 de diciembre de 1988”, *El pie de la letra*, p. 641.

“Monstruo” es sustantivo que Gil de Biedma comparte con Barral para referirse a las primeras versiones de un poema. En este caso observamos que, incluso antes de entrar en el tema, para el poeta resulta fundamental concebir la estructura general y cada uno de los movimientos que habrá de tener la composición final. Este trabajo sobre las formas lleva al autor incluso a plantearse un par de ejercicios de estilo: experimentar con la métrica del *Cantar de Mio Cid* y con la sextina, a la cual volvería más tarde en su conocido poema “Apología y petición”.

A medida que pasan las semanas en Filipinas, Gil de Biedma se siente oprimido por la necesidad de terminar el ciclo poético de “Las afueras”. En un momento de auténtica desesperación escribe: “‘Las afueras’ debió terminarse hace dos años, lo concebí cuando era otro y mientras no lo termine seguiré atascado *between myself and myself*, ni más acá ni más allá, sin ser aquél y sin ser éste. Intelectualmente y literariamente se me ha convertido en un *stumbling-block*” (p. 148). Esta breve anotación de naturaleza poética adquiere mayor relevancia en el diario pues da testimonio del continuo proceso de transfiguración del personaje. En este sentido, determinado por el episodio narrativo de la estancia en Oriente, el ciclo poético iniciado a principios de los 50 termina con la conclusión de “Las afueras”, momento que, en el espacio diarístico, parece marcar un punto de inflexión en la experiencia del personaje:

Hoy, Viernes Santo, he terminado ‘Las afueras’. Mejor dicho: he caído en la cuenta de que ‘Las afueras’ se terminó hace meses, cuando di por bueno el segundo movimiento de esa parte X que me ha traído a mal traer desde entonces. [...] Se terminó “Las afueras”, y la estupefacción excede en mucho a la satisfacción; ya con el poema ahí, me pregunto si merecía los años y el trabajo que le he dado. Y ahora, ¿qué? Me siento libre y vacío” (p. 148).

Como Gil de Biedma comentara en 1986 en una entrevista en que hacía referencia a la crisis del final de su adolescencia, terminar “Las afueras” le permitió finalmente “llegar a alcanzar la redención de sí mismo y a la vez la realización en sí mismo”.¹⁰⁴ Revisitado en el diario, este acto de clausura adquiere entonces una gran carga simbólica, la cual incluso lleva al autor a plantearse la posibilidad de no escribir más poemas durante el resto del año. En la trayectoria poética del artista, este acto simbólico de clausura (nótese incluso la referencia mesiánica) representa también el final de una cierta etapa de formación, pues, como él mismo sostenía, su posterior poesía poco tuvo que ver con el trabajo realizado en “Las afueras”. Si, como he dicho, Gil de Biedma establece una cierta filiación genética con los epígrafes que encabezan cada una de las partes de este diario, la elección de Baudelaire para “Las islas de Circe” enlaza este ciclo con una poesía de raíz más bien simbolista (lo cual también queda reflejado en la constante evocación de la figura de Mallarmé).

Así, habiendo concluido “Las afueras” y antes de poner fin a su estancia en Filipinas, Gil de Biedma hace un balance de su incipiente producción: “he escrito un breve ensayo sobre las *Odas* de Claudel que no se ha publicado y que probablemente no se publicará, he trabajado en un poema que lleva un mes interrumpido y al que me da miedo volver, he planeado un ensayo y lo he dejado para luego, he escrito un diario... Nada más” (p. 147). Encontramos aquí en forma embrionaria la organización tripartita a la que Gil de Biedma aludirá en la nota autobiográfica escrita para acompañar *Las personas del verbo*: la poesía, el ensayo y el diario.

De vuelta en España, de inmediato Gil de Biedma comenzará a trabajar en dos nuevos proyectos: el poema “Piazza del Popolo” y el extenso ensayo sobre el *Cántico* de Jorge Guillén. Para la historia sentimental de este poema resulta fundamental la breve estancia del

¹⁰⁴ Jaime Gil de Biedma, “Entrevista a Jaime Gil de Biedma”, Entrevista realizada por la redacción de la revista *Thesaurus, Conversaciones*, p. 233.

autor en Roma y, sobre todo, la compañía y conversación con María Zambrano. En una anotación del *Retrato del artista*, el autor dibuja la escena junto a la escritora española, quien, tras hablar de la guerra civil y su posterior exilio, finalmente evoca a una multitud cantando “La internacional” en la Piazza del Popolo. Conmoverido por el relato de Zambrano, esa misma noche Gil de Biedma escribe veinte versos, “el monstruo de un poema –apunta– que me gustaría escribir, contando lo que ella me contó” (p. 217). En una posterior carta fechada el 8 de junio en Barcelona, el autor transmite su entusiasmo a la escritora, agradeciéndole por aquella noche inolvidable y prometiéndole que, de terminar el poema, se lo dedicará. Durante el resto del año seguirá trabajando en él y, finalmente, lo concluirá de un “bajonazo” durante su convalecencia en la Nava de la Asunción, si bien puntualiza “que se puede mejorar bastante, pero no ahora” (p. 279). Como señala Carme Riera, la importancia de este poema en la trayectoria de Gil de Biedma es fundamental, pues representa su primer acercamiento a la poesía social.¹⁰⁵ Como hemos visto, transformado por su estancia en Filipinas, el autor regresa a España con una conciencia política mucho más despierta, lo cual se ve reflejado en esta composición, la cual, no hay que olvidar, también está mediada por la experiencia del exilio de la misma Zambrano. Además del tema social del poema, el episodio relatado en el diario arroja luz sobre el tipo de poesía al que se dirigía el autor, el cual tiene que ver con el tono conversacional que habrá de caracterizar parte importante de su posterior producción. En este sentido, la filiación genealógica de “De regreso en Ítaca”, evocando a Eliot, se enlaza con la tradición inglesa de inicios de siglo xx y con su particular andadura conversacional.

Durante estos meses el otro gran proyecto que ocupa a Gil de Biedma, quizás aquel al que dedica más tiempo, es su ensayo sobre Jorge Guillén. Poco antes de ser diagnosticado con

¹⁰⁵ Véase C. Riera, *op. cit.*, p. 311.

tuberculosis, el autor apunta en su diario que Castellet le propone publicar el ciclo de conferencias sobre Guillén que había dictado en 1952 en el Instituto de Cultura Hispánica de Barcelona; el poeta acepta el encargo y se compromete a tenerlo listo para finales de año. En los meses de convalecencia en la Nava de la Asunción se dedica con ahínco a revisar los apuntes de sus conferencias y a redactar el ensayo, el cual parece fluir sin contratiempos, lo cual despierta el entusiasmo del autor, quien en pocas semanas termina los borradores de los primeros tres capítulos. Así, se propone concluir el cuarto capítulo antes de regresar a Barcelona y, una vez ahí, escribir los preliminares. Este ritmo de trabajo lleva al autor a preguntarse “si se escriben así las obras de crítica literaria. En ese caso su gestación se parece mucho a la de cualquier poema largo” (p. 290). Ya con el trabajo bastante avanzado, el ensayo llega a un punto de inflexión cuando, mediante una carta, Gil de Biedma decide someter el proyecto a la opinión del maestro Guillén. En esta carta el autor expone el proyecto general de su estudio, el cual, por distintas razones, se ha extendido más de lo planeado; la más importante se debe a la nueva propuesta de Carlos Bousoño, quien le ofrece publicar el libro en la editorial Gredos, para lo cual le recomienda extenderse lo más posible. Este nuevo compromiso obliga a Gil de Biedma a someter el ensayo a nuevos trabajos de redacción. En la estructura preliminar enviada a Guillén, el autor considera cinco capítulos que, en la edición definitiva, serán finalmente seis. La carta al maestro termina con dos consultas: en la primera Gil de Biedma le pregunta a qué edad inició a escribir (un tanto sorprendido por las declaraciones de Guillén de haber comenzado a escribir poesía ya a una edad más bien adulta); la segunda consulta está relacionada con los epígrafes que el autor ha elegido para encabezar los capítulos sobre la visión del mundo de Guillén, los cuales corresponden a Mallarmé, Lewis Carroll y Machado y que sí pasarán a la edición final. A pesar del entusiasmo que demuestra Gil de Biedma durante las primeras fases de la escritura de su

ensayo, hacia el final del *Retrato* empieza a mostrar ciertas señales de cansancio y de aburrimiento, si bien acaricia la esperanza de ver publicado el trabajo el año entrante. Para saber más sobre la conclusión del ensayo tendremos que esperar al próximo diario del poeta, el cual enlaza con el primero a partir del ensayo sobre Guillén, que se publicará finalmente en 1960 en la editorial Seix Barral.

Concluido el ciclo de “Las afueras”, Gil de Biedma emprende la redacción de una nueva serie de composiciones. Y en vista de estos avances, en la tercera parte del *Retrato del artista* lo vemos plantear la estructura de su primer libro de poemas. Con los adelantos de “Piazza del Popolo”, el autor cree haber incursionado en una nueva tesitura poética: “Me gusta pensar que arriesgo poco –apunta–, que escribo sólo con la espuma de la imaginación. Nada del penoso rebañar, del sórdido trabajo de mina y apuntalamiento que recuerdo en los últimos poemas de ‘Las afueras’” (p. 237). Esta actitud cobra mayor relevancia durante la convalecencia en la Nava, pues la disposición absoluta de tiempo termina por incidir de manera importante en la sensibilidad y, por ende, en el trabajo del artista, quien, con relativa facilidad, logra concluir algunos poemas, incluso de larga extensión. De esta forma, el autor comienza a vislumbrar la estructura que habrá de tener su libro de versos:

Así, el libro será más breve: treinta y cuatro poemas. Quedan pendientes de escribirse, cuatro: dos poemillas de ocho versos –de uno tengo ya pensado el escenario– y dos poemas extensos para hacer juego con “La lágrima”; en uno de ellos, que se titulará “Los muertos”, ya he empezado a trabajar.

También la estructura del conjunto ha variado. Ahora, lo primero será “El verano, que vuelve”; luego, “Las afueras”; y luego, “Para vivir aquí” (pp. 322-323).¹⁰⁶

¹⁰⁶ Evidentemente, el libro sufrió posteriores modificaciones. La edición de 1959 de *Compañeros de viaje* consta de 39 poemas, mientras que en *Las personas del verbo* se redujeron a 35, un número que refleja mucho mejor las dimensiones del proyecto original. Los dos poemillas a los que se hace referencia podrían ser los tres que, finalmente, componen la serie de “Sábado”, “Domingo y “Lunes”. “La lágrima” terminó formando parte del libro; no así “Los muertos”, a menos de que haya sido una primera aproximación al poema titulado “Los aparecidos”. De igual forma, la distribución de las secciones sufrió algunos cambios. “El verano, que vuelve” correspondía a una serie de sonetos que habían sido publicados en una separata de la revista *Laye* y que al final no fueron incluidos en *Compañeros de viaje*; “Las afueras” se volvieron parte de una sección titulada “Ayer”;

Además de la disposición estructural, resulta importante notar la concepción del proyecto poético como trayectoria vital, como el mismo Gil de Biedma añade: “Ya no será una obra construida alrededor de una idea central. O sea, que en rigor ya no tendrá estructura, sino que describirá una trayectoria: la historia de mi adolescencia, su crisis final y mis primeros pasos por la edad adulta. [...] Además, el libro describirá mi trayectoria poética, casi desde el principio” (p. 323).¹⁰⁷ Si a lo largo del *Retrato del artista* asistimos al *atelier* del poeta se debe en gran medida a que el autor concibe una relación inextricable entre las máscaras verbales que van dando forma a su personaje. De la misma manera, las relaciones intratextuales entre la poesía y el diario dan cuenta de la conciencia del proyecto (auto)biográfico que Gil de Biedma comienza a proyectar desde las etapas tempranas de su carrera.

El trabajo de las distintas máscaras verbales dejará su huella en la conformación del futuro libro de poesía. Así, hacia finales de 1956, el autor ha completado los poemas que constituirán el primer y el tercer apartado de *Compañeros de viaje*. El primero de ellos, que lleva por título “Ayer” se compone del poema “Amistad a lo largo” y del ciclo de “Las afueras”. En este sentido, con el poema que abrirá el libro, Gil de Biedma “formula un saludo a los amigos que lo acompañan en su viaje [y] adelanta uno de los temas centrales del libro: la conciencia que el poeta de repente adquiere de que no viaja enteramente solo; de que, en

la segunda parte se tituló finalmente “Por vivir aquí”, a la cual se agregó un tercer apartado titulado “La historia para todos”.

¹⁰⁷ Años más tarde, en una entrevista de 1986, Gil de Biedma retomaba esta idea: “[*Compañeros de viaje*] Se puede describir de muchos modos. Digamos que es un viaje desde el final de la adolescencia a la edad adulta. Es también una evolución de tipo ideológico-político, pero eso es menos auténtico en la realidad de lo que resulta en mi libro, puesto que la segunda parte, *Por vivir aquí*, es casi toda ella posterior a *Las afueras*. El itinerario que se refleja en ese libro está explicado en el poema ‘De ahora en adelante’, que es una especie de autobiografía sintética”, “Entrevista a Jaime Gil de Biedma”, Entrevista realizada por la redacción de la revista *Thesaurus, Conversaciones*, p. 233.

cierta medida, su tiempo y su experiencia son compartidos por otros”.¹⁰⁸ Lo anterior corrobora la importancia que el autor confiere a los amigos en la constitución de su proyecto (auto)biográfico. Para dejar testimonio del final de esta primera etapa de formación, el primer apartado del libro cierra con los poemas de “Las afueras”. Por otra parte, la última sección del poemario, titulada “La historia para todos”, muestra la cara más comprometida del personaje, pues en ella confluyen algunos de los poemas más cercanos a la llamada poesía social: “Lágrima”, “Piazza del Popolo” y “Canción para ese día”. “El arquitrabe” formará parte de la segunda sección, “Por vivir aquí”, en la que trabajará en los años siguientes y en la que, en cambio, el tono conversacional y la poesía de la experiencia se irán imponiendo como los rasgos más característicos.

Resulta significativo constatar que la estructura de *Compañeros de viaje* en cierta medida refleja la división tripartita del *Retrato del artista*. Sería sin duda demasiado reductivo afirmar que las distintas figuraciones del personaje terminan por definir la estructura final del poemario. Sin embargo, leídos como textos paralelos (y no a partir de una relación de dependencia), el itinerario del personaje a lo largo del *Retrato* va dando cuenta de las transformaciones que también terminarán confluyendo en el poemario. Valgan al respecto las palabras de Gil de Biedma en el prefacio a *Compañeros de viaje*:

En la creación poética, como en todos los procesos de transformación natural, el tiempo es un factor que modifica a los demás. Bueno o malo, por el simple hecho de haber sido escrito despacio, un libro lleva dentro de sí tiempo de la vida de su autor. El mismo incesante tejer y destejer, los mismos bruscos abandonos y contradicciones revelan, considerados a largo plazo, algún viso de sentido, y la entera serie de poemas una cierta coherencia dialéctica.¹⁰⁹

¹⁰⁸ J. Valender, “Introducción”, p. 15.

¹⁰⁹ Jaime Gil de Biedma, “Prefacio a *Compañeros de viaje*”, *Las personas del verbo*, p. 30.

En la descripción que el poeta hilvana en torno a la composición de su poemario reverbera el proceso paralelo de autofiguración que se va fraguando en las páginas de su diario. El paso del tiempo y el yo (binomio acuñado por el mismo Gil de Biedma) coinciden en este punto y concretan desde etapas tempranas el proyecto (auto)biográfico del autor como constelación de relaciones intratextuales. La mencionada coherencia dialéctica, entretejiendo diario y poesía, termina así por dar forma a un proceso de transfiguración escritural.

Para finalizar, quisiera apuntar un par de aspectos en los que la presencia del poeta incide en la estructura del diario. En primer lugar, hemos visto que, a falta de fechas, durante el texto encontramos diseminadas toda una serie de marcas que contribuyen a recrear el efecto de sinceridad que se esperaría de un diario. Estas marcas también están determinadas por el trabajo poético, pues en varias ocasiones percibimos el paso del tiempo a partir de los comentarios que el autor hace sobre la escritura de sus otras obras: “Vuelvo a mi poema después de un mes” (p. 86), “Tirando por lo corto, calculo que hace once días que puse por última vez mano en un verso” (p. 107), “Empecé el 13 de septiembre y llevo hasta ahora noventa holandesas mecanografiadas a doble espacio” (p. 290), “Una semana entera sin trabajar en Guillén, pero no me quejo: sirvió para que escribiese dos poemas” (p. 330). De esta forma, el autor introduce variaciones en el sentimiento del tiempo: su labor como poeta acelera o ralentiza el ritmo de la experiencia a medida que progresa o cesa en la escritura del resto de su obra. Ritmo que contrasta con la experiencia temporal del amante y su vida más bien desenfadada.

El segundo aspecto a remarcar tiene que ver con la naturaleza del diario como espacio de descarte o, como lo llama Anna Caballé, como “escritura del excedente”.¹¹⁰ Es verdad que el

¹¹⁰ A. Caballé, “*Ego tristis*. (El diario íntimo en España)”, p. 100.

diario es el espacio por excelencia donde confluyen otras escrituras, pero también es cierto que muchas de éstas terminan siendo descartadas. De esta forma, si en el *Retrato del artista* asistimos al *atelier* del poeta, resulta inevitable que parte del trabajo se vaya por la borda. Así, en este primer diario de Gil de Biedma abundan versiones previas de algunos poemas, versos sueltos que fueron descartados y proyectos de poemas y ensayos que finalmente no fueron escritos. Todos estos “excedentes” adquieren plena significación en el espacio diarístico que, como escritura inacabada e inacabable, engloba los fragmentos de la experiencia del personaje que (se) escribe.

Diario y enfermedad

La enfermedad se erige como uno de los temas recurrentes a lo largo de la producción diarística de Jaime Gil de Biedma, desde su temprano *Diario del artista seriamente enfermo* hasta su último breve cuaderno en torno al SIDA. Cabe notar, por lo demás, que la enfermedad ha sido motivo recurrente en la historia del género, pues, como lo ha demostrado la teoría psicoanalítica, existe una estrecha relación entre la enfermedad (física o mental) y la escritura como herramienta terapéutica. En un ensayo sobre el tema, Alberto Giordano sostiene que

para limitar la continua pérdida de sí mismo a la que lo someten sus otras enfermedades, el diarista contrae la enfermedad del diario. Anota lo que le sucede y lo que se le ocurre para poner algo a salvo de las fuerzas destructivas que amenazan expropiarlo definitivamente de su vida. Se protege, se preserva, pero preservando también, siempre en torno suyo, en el espacio cerrado de cada entrada, los fantasmas o los demonios que no lo dejan vivir en paz.¹¹¹

¹¹¹ Alberto Giordano, “La enfermedad del diario. En torno a los *Diarios* de John Cheever”, *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2006, p. 134.

Como producto del siglo XIX, el gran mal que “aquejó” a una parte importante de la escritura diarística fue la tuberculosis. En su imprescindible ensayo sobre la tuberculosis y sus metáforas, Susan Sontag sostiene que aquella “was a disease in the service of a romantic view of the world”.¹¹² Más allá del imaginario que permeó la cultura de los siglos XIX y XX, varios diaristas dejaron testimonio de su particular condición de enfermos: Lord Byron, Amiel, Katherine Mansfield y, quizás el más importante, Franz Kafka, por mencionar sólo a algunos. Con los progresos de la medicina moderna, los males se volvieron otros, pero siguieron siendo motivo recurrente en la escritura diarística: el cáncer en el caso de la misma Susan Sontag o de Audre Lorde o, más recientemente, el SIDA en el último diario de Gil de Biedma o en el del escritor argentino Pablo Pérez. Sin embargo, la importancia de la tuberculosis en la genesis y consolidación del diario radica en que con ella “the idea of individual illness was articulated [...], and in the images that collected around the disease one can see emerging a modern idea of individuality that has taken in the twentieth century a more aggressive, if no less narcissistic, form”.¹¹³ Como uno de los últimos herederos de esta tradición se encuentra el último cuaderno del *Retrato del artista en 1956*.

Habría que comenzar por señalar que, si bien en esta obra la enfermedad no es el detonante de la escritura diarística, sí se vuelve uno de sus motores al poco tiempo del regreso de Gil de Biedma a Barcelona: mientras se habitúa al nuevo estilo de vida en la ciudad condal, le diagnostican una lesión pulmonar. De inmediato las previsiones del futuro cercano se ven trastornadas por lo que el autor denomina la orquestación de la tuberculosis: debe pasar por lo menos tres meses recuperándose y se le prohíbe volver a Filipinas antes de un año. A partir

¹¹² Susan Sontag, *Illness as Metaphor*, Picador, Nueva York, 1990, p. 69.

¹¹³ *Ibid.*, p. 30.

de ahora asistimos a una completa transformación del ritmo diarístico: la estructuración temporal, la frecuencia de las entradas, el cambio de rutina, todo se habrá de transformar, lo cual llevará al autor incluso a preguntarse irónicamente si la enfermedad no es resultado directo de la escritura diarística: “a veces me sorprende sospechando que si no hubiese llevado un diario no hubiese caído tuberculoso al regresar a España” (p. 299), sugiere con resignación

Así pues, desde el día uno de la enfermedad el autor adquiere plena conciencia de los cambios que se operan en su intimidad y, en cierta medida, comenzamos a leer un diario dentro del diario, el cual comienza con la siguiente anotación: “En la cama desde hace cuatro horas, para dos meses: siento como si hubiese emprendido otro largo viaje en avión” (p. 241). Dentro del espacio diarístico, la enfermedad adquiere entonces relevancia también en su dimensión temporal y espacial. En primer lugar, como el mismo autor refiere, porque entra a una vida en “donde mañana vale como ayer y no es distinto de hoy, donde por definición el tiempo es vasto y está disponible” (pp. 241-242). Y es que, como sostiene Sontag, la tuberculosis “is a disease of time; it speeds up life, highlights it, spiritualizes it”.¹¹⁴ Habría que matizar que no necesariamente acelera el tiempo, pero sí hace que el diarista cobre conciencia de las transformaciones que se operan en su sentimiento del tiempo, el cual adquiere casi una dimensión física no sólo en el espacio que habita, sino también en la escritura misma. Evidentemente, las implicaciones que este nuevo sentimiento del tiempo tiene en la vida del autor son muy significativas, pues le permiten llevar una rutina que está mucho más centrada en la figuración del autor en tanto que poeta. Respecto a la dimensión espacial de la enfermedad, la casa de la familia en la Nava de la Asunción se vuelve el

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

escenario en el que se mueve la mente del artista, desencadenando recuerdos de infancia y adolescencia: “Pienso que el orden que tienen en la Nava los recuerdos, completamente distinto al de Barcelona, es anacrónico y refleja una experiencia mía del tiempo que ya no es la actual” (p. 254). De esta forma, entregándose a sus recuerdos de la Nava, Gil de Biedma por momentos se aproxima a la autobiografía y amplía la brecha de la rememoración que algunos teóricos han pretendido negar al diario.

En cierto sentido, la enfermedad acerca las entradas del diario a una estructura mucho más clásica, dejando un poco de lado los micro relatos que hasta ahora habían caracterizado al *Retrato del artista*. Así, tratando de introducir orden en sus días de enfermo, el autor comenta lo siguiente: “Imponerse un régimen regular de lectura y escritura tiene el inconveniente de convertir el gusto en obligación. La libre gana de leer y de escribir, que es la que vale, enseguida inventa la resistencia pasiva y nos hace pasar el tiempo con un libro o con una tarea que nada tienen que ver con lo que queremos” (p. 252). A pesar de estas lamentaciones, muy pronto el autor se encuentra siguiendo una rutina en mayor o menor medida regular, asumiendo *la vie de château*, como escribe en carta a Gabriel Ferrater: “Oigo música, leo bastante, escribo (esto parece el currículum de la Sitwell en Penguin) y preparo mi estudio sobre *Cántico*. En fin, que por fin llevo una vida de escritor integral, sin nostalgias ni deseo de placer” (p. 259). Es por esta razón que, por momentos, parece que estamos leyendo un nuevo diario dentro del diario, pues en diversas ocasiones el autor reconstruye los pormenores de su nueva rutina.¹¹⁵ Pero, más importante aún, el cambio no se limita sólo al

¹¹⁵ En otra carta a Barral, el autor ahonda en los detalles de su nueva rutina, la cual nos ayuda a dibujar un retrato pormenorizado del personaje enfermo:

“Te explicaré mi horario:

Despierto entre nueve y nueve y cuarto. Música –el concierto para trompeta de Haydn se ha convertido en favorito.

Desayuno.

Inyección de estreptomina.

aspecto exterior, sino que también la interioridad del poeta sufre un vuelco importante, como él mismo señala: “pienso que estoy empezando a tener mentalidad de enfermo. Qué importa realmente que gaste mis energías en esto o en lo otro” (p. 253). A diferencia de lo ocurrido en Filipinas, aquí estas energías (también muy a pesar del autor) no serán disipadas en salidas y encuentros nocturnos, sino que se volcarán hacia la escritura, dando un impulso importante a las primeras obras relevantes del escritor.

Dentro de este particular diario de enfermedad hay una entrada que resulta emblemática respecto a los procedimientos que intervienen en la escritura diarística mediada por la experiencia de la convalecencia. Como he dicho, a diferencia de los relatos que evocaban las andanzas del personaje por el mundo, aquí asistimos a una rutina que se pliega hacia la interioridad. Como sucede a menudo, comenzamos con la composición de tiempo y lugar: “Las ocho y media. El sol se ha ido del jardín y los árboles ondean como vegetaciones sumergidas, lo que se ve de cielo entre el ramaje es gris muy claro, casi blanco” (p. 261). Después de este arranque sorprende descubrir que esta visión está filtrada por una ventana: la mirada se interioriza para detenerse en el propio autor tratando de imaginarse a sí mismo. A continuación, el autor procede a trasladar a la escritura los pormenores de su rutina de enfermo: “Paso casi todo el día solo, leyendo y escribiendo, escucho música... Por las

Leo poesía hasta las once –ahora, una antología de la poesía medieval española.

Leo y tomo notas para mi libro sobre Guillén hasta las dos menos cuarto –dos veces por semana tengo algún trabajo de oficina y lo remato también en esas horas.

Lavado y afeitado –me estoy dejando la barba.

Almuerzo con acompañamiento de música.

Escribo de cuatro a siete y media: poesía, diario o cartas.

Desde las ocho hasta la cena: lecturas graves –la historia de la revolución bolchevique de Carr.

Cena con acompañamiento de música.

Lecturas ligeras: *Joseph Andrews*, de Fielding.

Vuelta a la poesía, antes de dormirme: Boileau –he leído ya *L'Art poétique* y las *Sátiras* y estoy empezando con las *Epístolas*” (pp. 265-266)

Esta anotación podría considerarse la única del *Retrato* que responde a una cierta morfología “clásica” de las entradas que caracterizan al diario como género.

noches, cuando apago la luz, estoy tiempo despierto y pienso casi al azar. O sea, que mi vida es un casi continuo soliloquio” (p. 261). Esta reflexión lleva a un repliegue del personaje hacia su fuero interno y a una reflexión sobre la (im)posible continuidad entre quien es y quien se imagina siendo, es decir, entre el que *se* escribe y el que *se* cuenta. Llevado al extremo, incluso deja de identificarse del todo con sus propios recuerdos: “Creo que he perdido el sentimiento de mí mismo y que me voy volviendo neutro como un alma sin pena, como una abstracción que no acaba de encarnarse en nada de lo que pienso, digo y hago” (p. 261). De esta forma, vemos confirmada la imposibilidad de asir una identidad fija, pues el personaje se descompone en distintas máscaras que pueden llegar incluso a ser incompatibles entre sí.

El diario de Gil de Biedma es también a menudo un espacio en que fuerzas contrapuestas, más que anularse, se complementan para contribuir a la profundidad del retrato del personaje. Durante los meses pasados en la Nava asistimos a la tensión entre los deseos forzosamente reprimidos y la nueva rutina escritural del artista. Deteniéndose en otra de las características atribuidas a la tuberculosis, Sontag señala: “As much as TB was celebrated as a disease of passion, it was also regarded as a disease of repression. [...] According to the mythology of TB, there is generally some passionate feeling which provokes, which expresses itself in, a bout of TB. But the passion must be thwarted, the hopes blighted”.¹¹⁶ Después de haber dado rienda suelta a la pasión amorosa en Filipinas, el autor asume casi como un martirio los meses de privación sexual, lamentándose constantemente de esta prohibición, como lo anunciaba desde el momento del diagnóstico: “La idea de tres meses de privación sexual se me hace interminable” (p. 241). Sin embargo, la obligada renuncia a los placeres parece ser un

¹¹⁶ S. Sontag, *op. cit.*, pp. 21-22.

sacrificio indispensable para que el poeta pueda trabajar; lo cual ayuda a entender por qué había puesto el título de *Diario del artista seriamente enfermo* a la publicación de 1974. En pocas palabras, la seriedad de la enfermedad no tenía tanto que ver con la gravedad, sino con la actitud con que, irónicamente, el autor la asumía como parte fundamental de su escritura.

Hacia el final del *Retrato*, cuando el artista ha dejado de estar “seriamente” enfermo, los meses recién pasados en la Nava comienzan a adquirir una dimensión casi de paraíso perdido para el poeta, como expresa en la carta que dirige al maestro Jorge Guillén: “Le confesaré que recuerdo con bastante nostalgia los meses vividos en la calma conjunta de la enfermedad y el campo, cuando encontrar horas para mi trabajo literario no suscitaba más problema que el de *l’embarras du choix*” (p. 307). El regreso a la normalidad, a pesar de los importantes avances alcanzados durante la convalecencia, influirá de manera negativa en los proyectos del autor, lo cuales se verán retrasados. De esta forma, queda claro que la tuberculosis, casi como acontecimiento seminal, deja una huella profunda en el proyecto (auto)biográfico del autor, pues su experiencia como enfermo tiene que ver no sólo con la manifestación física de la enfermedad, sino también, y sobre todo, con los cambios que ésta desencadena en su interioridad.

Mascarada: hacia la invención del personaje

Si bien me he detenido por separado en las máscaras que caracterizan al personaje durante el *Retrato del artista*, cabe recalcar que en el relato no se encuentran totalmente diferenciadas, sino que convergen para darle mayor profundidad, componiendo así un juego de espejos en el que, simultáneamente, distinguimos sus distintas facetas como también sus mutuos

reflejos. En el primer cuaderno podemos observar la tensión que se crea entre dos figuraciones del personaje: por una parte, el poeta en ciernes que acomete su primera gran obra y, por la otra, el hombre que se entrega a la voluptuosidad de las tierras de Oriente. Que una de las dos partes termina siempre por imponerse a la otra lo deja bastante claro el autor, quien a menudo se lamenta de su fallida disciplina poética en anotaciones como la siguiente: “Intento fallido de avanzar en mi poema, hoy. Hasta qué punto tienen la culpa mis distracciones de varia índole, pero sobre todo eróticas... Parece que el orden, fácil de imponer en una vida cotidiana recién iniciada, sin relaciones ni compromisos previos, se derrumba según me voy estableciendo” (p. 109). La alusión homérica presente en el título de la primera parte del diario cobra aquí relevancia, pues la figura de Circe no sólo apunta al exotismo de Oriente, sino que también convierte al personaje en un trasunto de Odiseo, quien, encantado por la hechicera, permanece un año junto a ella, disfrutando sus banquetes y yaciendo en su lecho. Una vez roto el hechizo, en la última parte del diario el amante volverá a su tierra natal y, convaleciente, se entregará de lleno a la poesía.

Como el fiel de la balanza, entre el poeta y el amante se encuentra el hombre de negocios: una parte significativa de “Las islas de Circe” se fundamenta en las investigaciones que el personaje realiza encomendado por la compañía tabacalera. Aunque Gil de Biedma pone todo su empeño en esa labor, no por esto deja de señalar que dicho trabajo termina por incidir negativamente en su poesía, como lo explicita en la siguiente nota: “Aterra pensar, cuando hago una pausa, en la cantidad de días que han pasado sin dedicar un minuto a mi poema. Un buen día de trabajo requiere por lo menos otros dos vividos con una cierta tranquilidad, y tres días seguidos sin compromisos son bastante difíciles de conseguir” (p. 107). A pesar de los reproches del autor, el hombre de negocios deja su huella textual en el espacio diarístico, dando como resultado el informe que constituye el segundo apartado del *Retrato del artista*.

A partir de los distintos elementos hasta aquí analizados, queda claro que el diario se constituye como una auténtica trama en la que las entradas, en tanto fragmentos de una experiencia, van dando forma al retrato del personaje. Sin embargo, éste es siempre una figura espectral, huidiza, compuesta de varias facetas cuya unidad se demuestra inalcanzable, como el mismo autor lo declara:

El problema en mí se agrava porque soy todo menos espontáneo: existe un hiato intelectual que percibo demasiado bien entre el que me siento siendo y el que me siento ser y comportarse. Éste es un simulacro tan calculado y deliberado del otro, una imitación falsa de tanta falsedad que el original acaba por resultarme también sospechoso. Más o menos, como si Narciso se disfrazara de sí mismo para poseerse, lo cual entra ya en el dominio de las fantasmagorías eróticas fetichistas (p. 137).

Vemos entonces que, así como el autor está plenamente consciente de estar escribiendo un diario, también hace suya la conciencia que tiene el personaje de estar escribiéndose, tal y como dejó claro en varias declaraciones. De esta manera, el autor y las distintas encarnaciones del personaje se (con)funden, no a partir del nombre, sino como resultado de una escritura diarística que también se desenvuelve como relato.

A medio camino entre la experiencia filipina y el (re)encuentro con España, el *Retrato del artista* también da cuenta del inicio de la conciencia política de Gil de Biedma como compañero de viaje. Este despertar del sentimiento antifranquista será fundamental durante las primeras obras del poeta, como se ve reflejado en el apartado “La historia para todos” y, sobre todo, como se verá en varias de las composiciones que formarán parte de *Moralidades*. La sombra del “resistencia” estará presente a lo largo de toda la trayectoria del personaje y, en gran medida, se convertirá en ejemplo paradigmático del camino seguido por varios intelectuales durante la postguerra y que, ya en plena transición democrática, dará lugar a un fuerte sentimiento de desencanto.

Si en el cuaderno filipino dominan, sobre todo, las figuras del amante y del hombre de negocios, para completar el retrato del artista en el tercer y último apartado vemos al personaje en otras dos facetas distintas: como enfermo y, de la mano de éste, como poeta. Condicionadas por lo que el autor llama la experiencia sentimental del espacio, las distintas manifestaciones del personaje adquieren mayor o menor peso para habitar el imaginario del autor.

Ya hemos visto cómo el diagnóstico médico, la enfermedad y la lenta recuperación del artista inciden de manera fundamental en la escritura de la última parte del diario. En la constitución del personaje estos factores también juegan un papel significativo, pues, obligado por las circunstancias, el autor adquiere una particular rutina que le permite finalmente avanzar en algunos de los primeros proyectos importantes de su carrera. Así pues, en el último cuaderno del *Retrato* resulta evidente la mayor presencia de la poesía, si bien tampoco escasean reflexiones de diversa índole que, de alguna manera, se encuentran también en otros textos suyos. Haciendo de necesidad virtud, el autor celebra que el obligado reposo haya derivado en un periodo de mayor creatividad: “Mi repentina facilidad poética me tiene encantado, y descuido todo lo demás” (p. 275). Sin embargo, en las constantes tensiones entre las facetas del personaje, el autor sabe que siempre se manifiesta una presencia que tiene que conjurar para que no obstaculice su vena literaria: “Mi larga privación sexual empieza a pesarme. Ráfagas de calentura aguda –sobre todo después de comer– que me esfuerzo en localizar antes que suban a la cabeza y se conviertan en obsesión. Si no, adiós poemas y adiós ensayo sobre Guillén...” (p. 272) –vaticina con un dejo de preocupación”. Al concluir el *Retrato*, el autor se ha propuesto entonces dejarnos sobre todo con la imagen del artista, del personaje que habrá de constituirse como el eje central del proyecto (auto)biográfico que más tarde expondría en la ya aludida nota de 1982 y que en 1956 daba

forma a *Compañeros de viaje*, comenzaba su ensayo sobre *Cántico* de Jorge Guillén y dejaba testimonio de todo este proceso de autfiguración en su primer diario.

DIARIO DE MORALIDADES

(1959-1965)

La preocupación de Gil de Biedma por llevar a buen término un trabajo que parecía habersele desbordado a lo largo de los últimos años lo llevó a experimentar un viraje en su escritura diarística. Ante la dispersión de sus fuerzas creativas, entre 1959 y 1965 se empeñó en la redacción de un nuevo diario, el más extenso cronológicamente y también el más convencional en cuanto a su estructura. De lo anterior se desprende que el tema central de estos nuevos cuadernos sea el trabajo literario: primero para finalizar *Compañeros de viaje* y el ensayo sobre *Cántico* y, más adelante, para dejar registro del arduo proceso de escritura de *Moralidades*. De aquí que Andreu Jaume haya decidido reunir estos materiales bajo la denominación de *Diario de Moralidades*. No obstante, los evidentes cambios que Gil de Biedma experimenta en la redacción de este segundo diario, y que lo alejan de la modalidad del *Retrato del artista*, no sólo se ciñen al trabajo estrictamente poético, ya que también son testimonio de la exploración que emprende en el complejo proceso de invención de su personaje, del cual, en estos nuevos cuadernos, da un paso hacia su plena asimilación. Este significativo tránsito es, pues, el nodo que me propongo desentrañar en los apartados siguientes, hilvanando una vez más, por un lado, los aspectos de poética y, por el otro, el proceso autofigurativo del personaje.

TRÁNSITOS (1957-1958)

A inicios de 1957 veíamos a Jaime Gil de Biedma concentrado en concluir sus dos primeras obras importantes: un libro de poesía, *Compañeros de viaje*, y un estudio sobre *Cántico* de Jorge Guillén. Al final del *Retrato del artista*, el autor esperaba poder terminar esos trabajos en el corto plazo. Sin embargo, la labor se prolongaría todavía un par de años más, pues el poemario se publicó en 1959 y el ensayo un año más tarde. Al revisar este primer ciclo del proyecto (auto)biográfico del autor, vemos que existe un pequeño vacío entre sus dos primeros diarios, pues retoma su escritura sólo en febrero de 1959. Conviene subrayar que este corto lapso (1957-1958) abarca años significativos, pues comprende la última fase en la composición de *Compañeros de viaje*, aquella que corresponde a los poemas reunidos en el segundo apartado del libro, titulado “Por vivir aquí”, el cual tendrá gran importancia de cara al trabajo inmediatamente posterior.

Para establecer un puente entre ambos cuadernos me parece oportuno detenerme brevemente en las cartas del autor que datan de estos dos años, ya que entre diarios y correspondencia son frecuentes los vasos comunicantes. Mediante el análisis de estos materiales, también espero demostrar cómo hay una clara continuidad entre el primer diario de Gil de Biedma y estas cartas enviadas a sus amigos, en las cuales sigue detallando episodios de su vida diaria, además de anotar los avances en su trabajo como poeta. Como prueba de esta continuidad, baste recordar que fueron varias las cartas a sus amigos que el autor había incorporado en su primer diario. Como última aclaración, habría que decir que, durante el periodo 1957-1958 de abstinencia diarística, su correspondencia resulta igualmente escasa (al menos en cuanto a las cartas que han visto la luz): se trata de un total de trece documentos, todos de extensión más bien breve. Algunos de los destinatarios ya

habían figurado en el *Retrato del artista*, como es el caso de María Zambrano, Carlos Barral y Paco Mayans, a quienes se agrega ahora el escritor José Manuel Caballero Bonald.

El trabajo que el autor había realizado en el poema “Piazza del Popolo” (estrechamente ligado a la figura de María Zambrano) encuentra su culminación en una carta dirigida a la escritora española exiliada en Roma. En una carta fechada el 5 de marzo de 1957 en Barcelona, Gil de Biedma le hace llegar el poema, el cual, junto a “La lágrima”, se había publicado en diciembre de 1956 en la revista *Papeles de Son Armadans*. En la carta, expresa su reconocimiento a Zambrano y rememora los momentos que habían pasado juntos en Roma, recordando un episodio que, como hemos visto, también es evocado en el *Retrato del artista*. Gil de Biedma expresa así su deuda: “Espero que ‘Piazza del Popolo’ –fruto de aquella inolvidable cena juntos en la *trattoria* de cerca de tu casa– te haya gustado. Va dedicado a ti, porque sin ti no se hubiera escrito jamás; creo que no te costará trabajo reconocer en algunos pasajes los episodios de tu relato que se me quedaron más grabados”.¹¹⁷ Haciendo un balance de lo que había sido su vida durante 1956, la carta finaliza aludiendo al ensayo sobre Guillen y a su trabajo sobre unos nuevos poemas que piensa incluir en *Compañeros de viaje*. Como colofón de la experiencia reciente, el autor hace alarde de su buen estado de salud y anuncia un próximo viaje a Filipinas.

Ya instalado una vez más en Filipinas, Gil de Biedma envía un par de cartas significativas a Carlos Barral. La primera de ellas (dirigida también a Yvonne Barral) está fechada el 22 de abril de 1957 en la ciudad de Manila. Esta carta es la que más se aproxima al tono de la escritura diarística que hemos observado en el *Retrato*, pues también se constituye como una micro narración en la que convergen las distintas facetas del personaje Gil de Biedma.

¹¹⁷ J. Gil de Biedma, *El argumento de la obra*, pp. 184-185.

Después de plantear a sus destinatarios un par de dudas de orden práctico, el remitente introduce una nota que tiene mucho de entrada diarística: “Habitó un apartamento inmenso pero casi vacío, muy nerudiano. Y llevo una vida todo lo tranquila que puedo –que no siempre es mucho, pues, aunque la edad me va enseñando a no buscar la tentación, todavía no he aprendido a rechazarla cuando se ofrece al paso, cosa a que este país es muy aficionado–”.¹¹⁸ En esta declaración se puede percibir la fuerza que aún sigue teniendo el signo de Circe en la vida del poeta trasladado a tierras de Oriente. Sin embargo, en el espacio epistolar el autor se refrena justo en los límites de la reflexión interior, evita entrar en detalles y pasa a tratar el tema de los compañeros de viaje, pues pide a Barral información sobre la situación de Gabriel Ferrater, quien había sido detenido poco tiempo antes como sospechoso de una conspiración política inexistente. Finalmente, esta carta concluye con una alusión al trabajo del autor en su oficina poética. Gil de Biedma menciona que ha escrito una pequeña nota sobre Robbe-Grillet, la cual se publicaría en el número 130 (1957) de la revista *Ínsula*; asimismo, señala que ha trabajado en dos nuevos poemas: “Lunes” y “De ahora en adelante”, del cual copia los primeros versos. Antes de concluir la carta, Gil de Biedma no olvida preguntar a Barral cómo va el trabajo de la *Antología*, la cual se venía proyectando desde el año anterior.

Casi un mes después, el 17 de mayo, en la misma ciudad de Manila, Gil de Biedma manda una nueva misiva a Barral, con la particularidad de que se encuentra redactada en francés, idioma en el que ya había aparecido una breve nota dirigida al amigo catalán en el *Retrato del artista*.¹¹⁹ En esta ocasión, el autor reitera el encanto que ejercen las islas filipinas sobre su vida sentimental y, en una nota de nostalgia anticipada, se lamenta por su inminente

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 186.

¹¹⁹ Véase J. Gil de Biedma, *Diarios 1956-1985*, pp. 248-249.

regreso a Europa: “Amour moite tendrement arrosé de larmes et d’alarmes, que je vais chérir ton souvenir!”¹²⁰ Más adelante alude a un par de poemas de su libro en preparación: “De ce côté de la lune” y “La valse de l’anniversaire”. El primero podría tratarse del titulado finalmente “De ahora en adelante”, que el autor refiere a Barral como “le poème dont je t’ai déjà parlé”.¹²¹ La segunda pieza, en cambio, aparecería en *Compañeros de viaje* con el mismo título (en castellano) de “Vals del aniversario”. Esta carta cierra con una nota que me parece significativa, sobre todo cuando leída en relación con la experiencia previa del *Retrato del artista*. Gil de Biedma, anticipando ya la conclusión de su poemario, comunica al amigo Barral: “Je n’ai qu’à écrire quatre pièces pour finir mon livre, mon vieux livre –heureux qui, comme Ulysse, a fait un long voyage... !”¹²² Siguiendo con las referencias poéticas que tanto nutren su escritura, el autor retoma aquí los primeros versos de un soneto del poeta francés del siglo XVI Joachim du Bellay, en el que se cantan las glorias del regreso al hogar después de grandes empresas.¹²³ La alusión a Bellay resulta por demás significativa, pues, antes de que estableciera la estructura definitiva de su primer diario (con las alusiones a la obra homérica), Gil de Biedma concebía ya su experiencia reciente como una especie de épica personal que finalizaría con la conclusión de su primer poemario.

La mayoría de las cartas de 1958 hallan como destinatario a Paco Mayans, amigo de Gil de Biedma desde el inicio de los 50 y quien, en ese entonces, lo había guiado por los meandros de la sociedad inglesa. Las cartas que el poeta catalán dirige al diplomático durante este año tienen que ver con unas proyectadas vacaciones a Londres, ciudad en la que residía el recién

¹²⁰ J. Gil de Biedma, *El argumento de la obra*, pp. 188-189.

¹²¹ *Ibid.*, p. 189.

¹²² *Loc cit.*

¹²³ « Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage, / Ou comme cestuy-là qui conquiert la toison, / Et puis est retourné, plein d'usage et raison, / Vivre entre ses parents le reste de son âge ».

formado matrimonio Mayans. Además de tratar de solucionar ciertos problemas de orden práctico, Gil de Biedma aprovecha estas cartas para trazar su itinerario de viaje (similar a los que habíamos visto en el *Retrato*) e, incluso, para recordar los meses pasados en Oxford durante 1953: “Confieso que me ilusiona reincidir en el viejo Londres, después de cuatro años, y hacer escapada a Oxford para una conversación nostálgica con Philippa Kingsbury. Pienso que en aquella época yo debía de ser un joven encantador y que me he estropeado mucho. ‘¿Los amores exóticos, acaso?’, como decía el vate de Nicaragua”.¹²⁴ Esta última referencia al verso tomado de la “Divagación” de Darío funciona como fragmento que condensa gran parte de la experiencia de Gil de Biedma en Oriente.¹²⁵ Este tipo de excursos epistolares evidencian las profundas relaciones que existen entre la escritura diarística del autor y sus cartas, pues retrotraen la experiencia del pasado y la transforman en el espacio autobiográfico para dar forma al personaje que *se* está escribiendo.

Las cartas de 1958 a Carlos Barral tienen que ver sobre todo con el trabajo de la llamada política literaria. Las dos cartas al también editor –la primera fechada el 10 de marzo y la siguiente el 28 del mismo mes– ven una vez más a Gil de Biedma en la ciudad de Manila. Recordando la atmósfera de ebriedad que caracterizaba a las tierras filipinas en el *Retrato*, el autor arranca así una de sus misivas: “Tu carta llegó esta mañana misma, mientras yo me debatía entre el dolor de cabeza y los últimos estertores de la resaca alcohólica –una de esas inimaginables juergas que organizan los gerentes de aquí [...] a base de whisky, siete u ocho hombres y una única mujer con la cual se van turnando uno tras otro”.¹²⁶ Así pues, en el

¹²⁴ J. Gil de Biedma, *El argumento de la obra*, p. 198.

¹²⁵ “¿Los amores exóticos acaso...? / Como rosa de Oriente me fascinas: / me deleitan la seda, el oro, el raso. / Gautier adoraba a las princesas chinas”, Rubén Darío, “Divagación”, *Poesía. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*, ed. de Ernesto Mejía Sánchez, Fondo de Cultura Económica, México, 1952, p. 187.

¹²⁶ J. Gil de Biedma, *El argumento de la obra*, p. 194.

proceso de autfiguración del personaje, queda claro que Oriente se dibuja siempre como ese territorio mítico en el que el autor “se pâme longuement sous l’ardeur des climats”, siguiendo los versos de Baudelaire. De igual forma, en esta evocación de las noches filipinas se dan cita los demonios que, como veremos durante el nuevo proceso de escritura, irán minando las fuerzas del poeta.

Como ya se había visto en el *Retrato*, los viajes a Filipinas solían estar acompañados de alguna breve escala en Roma. En esta ocasión, Gil de Biedma le comunica a Barral que ha estado con el hispanista italiano Dario Puccini, quien planea dedicar un número especial de alguna revista a la reciente poesía española. De igual forma, le comparte que su carrera de “resistencialista” va viento en popa, pues el poema “Piazza del Popolo” ha sido traducido al italiano y publicado en el diario *L’Unità*, vinculado al Partido Comunista. Lo anterior lleva a Gil de Biedma a confesar con una suerte de entusiasmo irónico: “En secreto te diré que ya aspiro a desplazar a Celaya”.¹²⁷ Evidentemente, más allá de la nota irónica, la declaración es testimonio del proyecto literario que quería diferenciar a la poesía social de su grupo de la poesía de la generación anterior. En este proyecto generacional, Gil de Biedma insta una vez más a Barral a enviarle algunos poemas para, a su paso por Roma, entregarse a los “tortuosos trabajos de propaganda”.¹²⁸ Como es una constante en la correspondencia de estos años, Gil de Biedma comparte con su destinatario algunos versos del trabajo en marcha, en este caso del poema “Noches del mes de junio”; también hace alusión a una elegía a García Lorca, la cual fue finalmente abandonada.

Emparentadas con el trabajo de política literaria se encuentran dos breves cartas a José Manuel Caballero Bonald. La relación entre ambos poetas había comenzado hacía poco

¹²⁷ *Ibid.*, p. 192.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 194.

tiempo, como lo atestigua una nota casi de presentación que el poeta barcelonés había enviado a finales de 1956 al entonces secretario de la revista *Papeles de Son Armadans*, en cuyo número IX se publicarían un par de poemas como adelanto de *Compañeros de viaje*: “La lágrima” y “Piazza del Popolo”. Fechada el 7 de noviembre de 1957, encontramos otra carta que alude a una nueva colaboración, sólo que en esta ocasión ensayística. En esta misiva, Gil de Biedma agradece a Bonald sus buenos comentarios sobre un fragmento de prólogo del cual no aclara la exacta procedencia, aunque inferimos que se trata del estudio sobre Guillén, debido a una alusión a Juan Valera que aparece al final del documento y que inaugura el primer capítulo del libro sobre *Cántico*. La carta deja entrever que quizás existía la intención de publicar un adelanto en *Papeles de Son Armadans*, específicamente en la sección de crítica literaria titulada “Tribunal del viento”, como se deduce de las palabras de Gil de Biedma: “Desde luego puedes contar conmigo todo lo que quieras para ‘Tribunal del viento’”,¹²⁹ tras lo cual anuncia su intención de escribir una nota sobre la novela *Loving*, del británico Henry Green, texto que el escritor catalán nunca llegó a realizar.

Una segunda carta al escritor gaditano data del 25 de junio de 1958, la cual es sobre todo una felicitación de Gil de Biedma por el otorgamiento del premio Boscán de poesía al libro *Las horas muertas*. En la relación epistolar de estos años entre los dos poetas podemos ver cómo se empieza a afianzar una amistad duradera que desembocará en un diálogo fructífero para ambos; y es que Caballero Bonald terminó colaborando en algunos de los proyectos más importantes promovidos por el grupo de poetas de Barcelona.

Hasta aquí la correspondencia que va de 1957 a 1958, la cual tiende un puente entre los dos primeros diarios del autor, pues nos prepara para enfrentar una escritura diarística muy

¹²⁹ *Apud* Antonio Jiménez Millán, “Quince cartas de Gil de Biedma a Caballero Bonald”, *Campo de Agramante*, 5 (2005), p. 36.

distinta a la del *Retrato*; los nuevos cuadernos, que arrancan el 13 de febrero de 1959, estarán abocados sobre todo al trabajo que supuso la composición de *Moralidades*, segundo poemario de Gil de Biedma y una de las obras capitales de la poesía española del medio siglo.

POÉTICAS: EL ATELIER DEL DIARISTA

En una entrevista de 1978, haciendo referencia al trabajo que había realizado al escribir su *Diario del artista seriamente enfermo*, Gil de Biedma declaraba: “También he llevado otros diarios, pero ya no fueron para adiestrarme en la literatura, sino más bien para controlar mi trabajo literario; [...] esos cuadernillos [...] son blocs de notas que van del 59 al 69”.¹³⁰ A diferencia de las recurrentes alusiones al diario de 1956, el poeta catalán se refirió en pocas ocasiones a esos otros cuadernos posteriores, de los cuales conocemos ahora los correspondientes a los años 1959-1965. Debido al poco tiempo que ha pasado desde la publicación de este corpus diarístico, reconstruir su historia textual es aún una tarea por hacer. En su nota editorial a la edición de los *Diarios 1956-1985*, Andreu Jaume apunta brevemente algunas particularidades:

Los diarios que van de 1959 a 1965 se han agrupado, por su continuidad y coherencia, en un solo bloque que hemos titulado *Diario de Moralidades*, para facilitar las referencias y porque la elaboración de su segundo poemario es el asunto central de la mayoría de las anotaciones. En el archivo del poeta [...] se guarda un principio de puesta en limpio mecanografiada de las primeras páginas de 1959, hecha por el propio Gil de Biedma, algo que prueba la intención del poeta de editar y publicar esos diarios.¹³¹

¹³⁰ Jaime Gil de Biedma, “Jaime Gil de Biedma con conciencia de lunes”, Entrevista de Joaquín Galán, *Conversaciones*, pp. 93-94. Algo similar recordaba en otra entrevista de 1983: “Después del [*Diario del artista seriamente enfermo*] escribí una especie de dietario para controlar si trabajaba o no y para apuntar ideas de poemas”, “El oficio de escribir”, Entrevista de Gracia Rodríguez, *Conversaciones*, p. 205.

¹³¹ Andreu Jaume, “Sobre esta edición”, en Jaime Gil de Biedma, *Diarios 1956-1985*, p. 65.

Quisiera detenerme en dos puntos expuestos por el editor. En primer lugar, la cuestión del título escogido por Jaume, el cual recuerda el *Diario de Metropolitano* de Carlos Barral, publicado en 1989. Gil de Biedma conocía este diario de su amigo ya desde 1956, como atestigua una anotación del *Retrato*.¹³² Sin embargo, me interesa conjeturar que, a falta de un título asignado por el propio autor, sería preferible la denominación de *Diarios 1959-1965*, pues, como el mismo Jaume sostiene en su introducción, esos años abarcaron un periodo especialmente significativo en la vida del autor: “Cubre un periodo [...] fundamental en su vida íntima, social y literaria, de hecho es la época que siempre reconoció como la más intensa y difícil, cuando se extenuó su juventud y logró dar lo mejor de sí mismo como poeta”.¹³³ Si bien es cierto que una parte importante de las anotaciones de estos años gira en torno a la composición del segundo poemario del autor, también es verdad que, dentro del proyecto (auto)biográfico, su escritura coincide con una nueva etapa del proceso de invención del personaje; un personaje múltiple que, como hemos visto, lleva adelante la representación acudiendo a sus diversas máscaras.

De la mano del proceso de autfiguración se encuentra la cuestión del aparente deseo del autor de publicar estos cuadernos, como lo demostraría su esfuerzo inicial por ponerlos en limpio. Por razones evidentes, en este segundo diario resulta mucho más complicado hallar marcas que permitan postular la proyección de un lector por parte de Gil de Biedma, a diferencia de lo que ocurría en el *Retrato*. En este sentido, las principales diferencias radican en la cuestión de la privacidad, pues, al contrario de las notas explicativas del *Retrato del*

¹³² “Paz octaviana en la oficina, donde me entretengo en escribir esto, después de terminar de leer el diario de *Metropolitano*, que Carlos Barral me prestó hace unos días” (p. 324). Una lectura conjunta de ambos diarios demostraría hasta qué punto el diálogo crítico entre los dos autores nutre sus procesos de composición. No obstante, hay que notar que, paradójicamente, en el proceso de composición de *Moralidades*, tal como se encuentra registrado en el diario, está mucho menos presente la figura de Barral, a diferencia de lo que había ocurrido durante la redacción de los poemas de *Compañeros de viaje* mencionados en el *Retrato del artista*.

¹³³ Andreu Jaume, “Prólogo”, en Jaime Gil de Biedma, *Diarios 1956-1985*, p. 28.

artista, en este nuevo diario las identidades de algunos personajes se mantienen ocultas (proceso, por lo demás, recurrente en la escritura diarística). Así pues, si el autor contemplaba su publicación, el texto que nos ha llegado se encuentra en una forma muy embrionaria respecto a lo que hubiera pretendido. Resulta especialmente elocuente al respecto la entrada que inaugura el año 1961: “Había dado de lado este cuaderno —menciona el autor—, pues proyectaba empezar, con el nuevo año, un diario mucho más extenso y circunstanciado, por el estilo del que llevé en 1956 y 1957, pero, después de comprobar mi absoluta falta de disposición y de interés por ello —ni siquiera me he visto capaz de completar la entrada inicial—, he acabado por volver a éste” (p. 433). Gil de Biedma retomará este otro tipo de diario en el breve cuaderno de 1978, el cual tendrá una estructura mucho más cercana al *Retrato del artista*. Más allá de estas especulaciones, las diferencias en la composición de ambas obras dan cuenta de la heterogeneidad de la escritura diarística y de cómo, a lo largo de la trayectoria de un mismo autor, ésta puede responder a criterios y objetivos muy distintos.

Para enmarcar las diferencias que caracterizan al segundo diario, me parece importante partir de algunos de sus rasgos más generales. En primer lugar, es de notar que este diario tiene una estructura mucho más tradicional que el *Retrato*, pues todas las entradas están fechadas con exactitud. Esta disposición de las anotaciones responde primordialmente al objetivo que se había fijado el mismo Gil de Biedma, es decir, el de llevar un cierto orden en su trabajo poético. De esta manera, las fechas terminan por establecer un nuevo ritmo escritural mucho más evidente que en el *Retrato*, pues su regularidad y, sobre todo, su irregularidad, dan forma a un nuevo sentimiento del tiempo. Así pues, las semanas, los meses y los años se suceden y dejan en la escritura una mayor o menor presencia, pasando de los más de cien fragmentos de 1959 a los escasos ocho de 1965. Vemos así cómo este segundo

diario da pie a un proceso de ampliación y desvanecimiento: a medida que aumenta la distancia temporal entre las anotaciones, éstas se vuelven más extensas. Es decir, existe en este diario una estrecha relación entre el ritmo escritural y la morfología de las entradas. Estas oscilaciones anticipan el quiebre que se habrá de dar entre la escritura y la experiencia del personaje, pues, como indica el autor, “al contrario de lo que en otro tiempo me ocurría, parece que los sucesos se acumulan en cuanto no ‘guardo’ diario” (p. 526). Los intervalos largos entre una entrada y otra evidencian que, durante estos años, la práctica diarística de Gil de Biedma es sobre todo una práctica poética, a través de la cual es posible trazar el ritmo escritural que va dando forma al poemario *Moralidades*.

He insistido en la importancia que adquieren los espacios en la escritura diarística, y este segundo cuaderno no es la excepción. Si bien son pocas las entradas que, además de la fecha, llevan la indicación de lugar, resulta revelador comprobar que ese lugar suele ser la Nava de la Asunción o Barcelona. Por una parte, a la luz de lo visto en el *Retrato del artista*, comprobamos que el espacio mítico de la infancia juega un papel significativo, pues en los fragmentos redactados en el retiro segoviano el autor se entrega a una reflexión más elaborada ya no sólo sobre sus procesos creativos, sino también sobre su cotidianeidad. Por otra parte, Barcelona aparece como el principal teatro de operaciones del personaje, que se mueve en una ciudad que en estos años cambiará poco a poco su fisonomía. Por lo demás, hay que decir que, espacialmente, este nuevo diario traza una geografía prevalentemente española: además de Barcelona y Madrid (como polos sociales y culturales), vemos al personaje moverse por distintas ciudades de la provincia española, sobre todo cuando trata de reconstruir el itinerario de sus vacaciones. Estos viajes cobrarán importancia pues le mostrarán al autor la otra cara de España: la que ha sufrido mayormente la miseria y los estragos de la posguerra. En la evocación de estos itinerarios se da un particular proceso de

retroescritura diarística, pues el autor no consigna los días a medida que van pasando, sino que, una vez terminadas las vacaciones, reúne en una sola entrada las distintas etapas de sus viajes, sintetizando al máximo la evocación que de ellos aparecen en estos cuadernos

Es de llamar la atención que las alusiones a viajes al extranjero sean más bien escasas, sobre todo si tomamos en cuenta que la experiencia diarística de 1956 había sido detonada precisamente por el viaje a Filipinas. Por esto resulta emblemático lo mencionado en la última entrada de 1961, fechada el 24 de diciembre, en el aire, entre Barcelona y El Cairo: “Había también la aprensión de que este viaje [a Manila], al cabo de los años, inevitablemente había de resultar decepcionante comparado con el primero, en 1956, que tan importante fue para mí –y no porque el país hubiera cambiado: ‘las perdices son las mismas’, como le dijo Luis Guijada a Carlos V, ‘el que no es el mismo es vuestra Majestad’” (p. 465). Esta breve estancia (a la que el diarista, por lo demás, no dedica más de unos cuantos párrafos) desencadena el ejercicio de la memoria y da cuenta del particular sentimiento del tiempo mediante el cual el personaje, a medida que *se* escribe, también deja de ser el que había sido. Pasados los años entre el viaje iniciático de 1956 y este regreso a las islas de Circe en 1961, parece verificarse ahora una aparente incompatibilidad entre el viaje como experiencia sentimental y la escritura diarística como instrumento ordenador de aquella.

Los aspectos que he enunciado terminan por incidir en la estructuración del relato, el cual en este caso está mucho más cercano al presente de la enunciación que al pasado de la rememoración: incluso un análisis global de los tiempos verbales nos mostraría que predominan las construcciones en antepresente. De esta manera, el pasado se difumina, pues el autor ya no privilegia en el diario el trabajo de la memoria, como se comprueba en la siguiente nota, que trata de colmar sin éxito un lapso de dos meses: “Por mor de la continuidad –uno tiene que empezar a hacerse la idea de que esta tarde, o mañana, habré de

coger el hilo en donde lo dejé— me gustaría anotar algo de mis días en Barcelona con posterioridad a la última entrada de este diario, pero lo cierto es que deben tener muy poco que contar, pues apenas si los recuerdo” (p. 465). Esta promesa se ve frustrada, pues de inmediato el autor abandona el relato para hacer referencia a su trabajo poético. De esta forma, la distancia entre una entrada y otra abre una fisura en el relato que la escritura ya no puede colmar pues el diarista se resiste al ejercicio de la memoria.

A simple vista, la auténtica labor de rememoración parece estar relegada en este diario, como dejan entrever las líneas finales del año 1961: “Es todavía demasiado temprano para formarme un juicio acerca de lo que ha sido este mes y medio —hace un balance el autor—; lo mejor será hacer un poco de historia, cuando tenga humor y ganas. Estas líneas me han costado un trabajo indecible” (p. 466). Esta anotación, como huella de la (des)memoria, parece apuntar a la (im)posibilidad de asir el momento en el espacio de la escritura diarística. Sin embargo, una lectura más atenta demuestra que sigue habiendo instantes en los que el diario se abre como el espacio privilegiado donde la memoria reconstruye la experiencia del personaje, sobre todo en ciertos episodios en los que revisita algunos escenarios de su juventud, como en esta breve nota del 26 de junio de 1961: “A Tarragona el sábado, en donde recogí a Miguelito, que se hospedó en Muntaner —ayer noche le acompañamos de vuelta, hasta el mismo campamento: curiosidad sentimental por mi parte, de ver esos lugares después de diez años; como siempre, la conciencia de lo misterioso del paso del tiempo me afectó bastante” (pp. 453-454). Cabe destacar la presencia de dos aspectos en esta anotación: la curiosidad sentimental y la conciencia del paso del tiempo. Ya desde estas etapas el diario comienza a ahondar en los cambios que atraviesa el personaje a medida que se recuerda y evoca los lugares y los momentos de una juventud que poco a poco se aleja. Por esta misma

razón, el autor aún trata de salvar la distancia, antes de que la herida cierre y la cicatriz sea demasiado profunda.

Los procesos de rememoración también llevan al autor a cuestionarse sobre la conflictiva experiencia del personaje y su inveterado vicio de provocar las crisis que se suceden a lo largo de su vida. Como si el autor entrevistara ya su retrato deformado frente al espejo, en el diario llega a una descorazonadora conclusión: “me parece como si hubiera estado huyendo –huyendo de algo o huyendo de mí. Por qué huyo y de qué, creo que lo ignoro. Quizá de alguna decisión moral: en el fondo de mi conciencia parece serpear la insinuación de que soy un cobarde. Y no puedo decir si es o no verdad” (pp. 475-476). El diario se convierte entonces en un recordatorio que hace imposible la huida, pues en el espacio íntimo el autor deja constancia de sus debilidades y revisita la historia sentimental de su propio desvanecimiento.

Como instrumento ordenador ahora ya no sólo de la experiencia, sino también del trabajo poético, este segundo diario se centra especialmente en los hallazgos y progresos literarios; el relato de los acontecimientos en la vida del personaje es mucho más escueto y son más frecuentes las entradas que podríamos denominar rutinarias, como la siguiente anotada en la Nava de la Asunción:

Apunto aquí mi régimen actual de vida –espero que la llegada de mi familia, el lunes, lo modifique lo menos posible.

Despertar y desayuno, alrededor de las diez. Lectura o cartas. Baño. Mucho sol, bastante natación –por primera vez en mucho tiempo estoy en forma para hacer veinte piscinas al *crawl* sin descansar–. Gimnasia. Almuerzo y una vuelta por el jardín. Leer o escribir. Piscina, otra vez. Largo paseo a pie. Cena. Más lectura (pp. 459-460).

Ya habíamos encontrado anotaciones semejantes durante la convalecencia del autor en 1956, pero cabe observar que ahora no hay una reflexión sobre cómo la rutina incide en el ánimo del artista, quien parece consignarla para mantener un control sobre su trabajo poético.

Dicho control responde a la búsqueda del poeta por mantener un ritmo de trabajo que no se disperse en otras direcciones, como le había sucedido en su anterior poemario y como, en última instancia, también le ocurrirá en varios momentos de este nuevo trayecto compositivo. A nivel estilístico la escritura se vuelve mucho más escueta, aproximándose a un cierto esquematismo que, por lo demás, es característico de la escritura diarística más convencional. En pocas palabras, podríamos decir que en este diario se percibe menos esfuerzo por recrear las vicisitudes de una vida y más por analizar los problemas del quehacer literario.

Quizás consciente de las limitaciones de este nuevo diario, en una nota de 1964 Gil de Biedma proyecta la escritura de unas auténticas memorias: “Durante todo el domingo, la idea de escribir unas memorias de infancia me solicitó intermitentemente. Acabé por sentir serios deseos de hacerlo. Abarcarían desde mi primer recuerdo preciso –una siesta en el invierno de 1933-1934– hasta los sucesos del 6 de octubre. Hace años que percibí la unidad de esa etapa, que casi se podría decir que tiene un verdadero argumento” (p. 556). Memorias que finalmente no fueron escritas. Sin embargo, esta anotación cobra importancia a la luz del proyecto (auto)biográfico del autor, pues concibe la historia sentimental del personaje como un auténtico relato que se despliega en el tiempo. Naufragado aquel proyecto, la perspectiva del presente diarístico gradualmente va dando cuenta de la elaboración memorialística de distintos materiales, como se comprueba en el poema “Ribera de los Alisos”.

Sobre el trabajo de rememoración en este poema, Gil de Biedma apunta el inicio del proyecto el 21 de julio de 1962: “He empezado un poema en el que por fin me atreveré a enfrentarme con algo que hasta ahora no he conseguido hacer entrar en mis versos, a pesar de lo mucho que me importa: mi vida de muchacho en la Nava” (p. 478).¹³⁴ Este poema, uno

¹³⁴ Ya en el *Retrato del artista* Gil de Biedma comenzaba a anticipar la trayectoria sentimental que conduciría a la escritura de “Ribera de los alisos”. Durante su convalecencia en la Nava, el autor anotaba: “Cada camino

de los más importantes en el trabajo de *Moralidades*, ocupa al autor desde finales de 1961 hasta inicios de 1962 y le plantea no pocas dificultades. Finalmente, lo concluye el 14 de febrero y da cuenta en el diario no sólo de ello, sino también del profundo significado que le atribuía a dicha composición dentro de su proyecto (auto)biográfico: “Un fracaso aquí – escribe Gil de Biedma– hubiese representado el fracaso de mi poesía, su incapacidad para hacer nada con los recuerdos que más quiero en mi vida” (p. 501). La incorporación de los recuerdos de la infancia en la escritura poética marca uno de los momentos más significativos en la constitución del personaje espectral, como el autor reconoció en una entrevista de 1987 al señalar la escritura de “Ribera de los alisos” e “Intento formular mi experiencia de la guerra” como el momento en el que su personaje comienza a convertirse en Jaime Gil de Biedma.¹³⁵ Es cierto que dicha asimilación se percibía ya desde algunos poemas de *Compañeros de viaje*,¹³⁶ sin embargo, la conciencia del personaje se agudiza en estos poemas de *Moralidades* que ahondan en los vericuetos de la memoria.

Finalmente, quisiera detenerme en los elementos autorreflexivos de este diario, pues en ellos también quedan de manifiesto las especificidades que el autor le atribuía. En primer lugar, habría que decir que no hay en este nuevo diario una reflexión profunda sobre las particularidades de su escritura, es decir, el autor no explicita una poética diarística. Esto resulta evidente desde el inicio mismo, el cual ahora no es tematizado, sino que aparece como el clásico inicio diarístico *in medias res* (si bien con ciertas resonancias significativas):

en los alrededores de la Nava está vinculado a una cierta época en la que fue favorito. Caminos de Comunes, de las Cuestas, de los Alisos, de Bernardos, de Santiuste. [...] No puedo evitar el sentimiento de que entonces pertenecía a estos lugares de un modo que ahora sólo apenas imagino. Aunque sea no más que una ilusión de la nostalgia, porque me acuerdo de que a los veinte ya quise escribir un poema sobre eso” (pp. 284-285).

¹³⁵ Véase Jaime Gil de Biedma, “‘Escribir fue un engaño’. Palabras póstumas del poeta seriamente enfermo”, Entrevista de Carme Riera y Miguel Munarriz, *Conversaciones*, pp. 242-243.

¹³⁶ Al respecto, el autor de *Compañeros de viaje* señalaba que en el poema “Idilio en el café” “está el germen del personaje que acabaría siendo el poeta Gil de Biedma”, “Sobre la edad madura de Jaime Gil de Biedma”, Entrevista de Arcadi Espada y Ramón Santiago, *Conversaciones*, p. 130.

“Anteayer, ayer y hoy, he trabajado en Guillén” (p. 335). No obstante, hay que recalcar que Gil de Biedma sí proyecta la existencia del diario para dar cuenta de sus prácticas escriturales. El rasgo más recurrente que veremos al respecto tiene que ver con el desgaste de la escritura, no por negación, como en el caso de Amiel, sino por un proceso de apatía que desde muy temprano se hace presente, pues ya en una entrada de 1960 el diarista expresa su “falta de ganas de apuntar cosas aquí” (p. 421);¹³⁷ actitud que, en última instancia, incide en la estructura misma del diario, como vemos en otra nota de 1962: “Parece cada vez más difícil conservar mi prurito diarista, ni siquiera cuando se trata de un diario tan somero y esquemático como éste” (p. 467). En este sentido, impera una particular exigencia que, a pesar del desgano o el abandono, obliga al escritor a mantener sus prácticas diarísticas, sobre todo por la importancia que les atribuye para llevar a buen puerto el trabajo poético en marcha. Por esta misma razón, llama la atención que en algunas ocasiones las lagunas tienen que ver con las pequeñas derrotas poéticas, como en este caso: “Sin apuntar nada durante estas semanas, debido al mal humor en que me dejó el descubrimiento de que los veintitantos versos que llevaba escritos para los movimientos finales son un completo error” (p. 456). Sin embargo, la irregularidad en las entradas del diario no es siempre el reflejo de las frustraciones poéticas del artista, pues en diversas ocasiones obedece a la irrupción de las otras máscaras del personaje y a la intrusión de los demonios que conjuran su presencia.

Un último rasgo que conviene notar respecto a la constante tematización del desgano diarístico tiene que ver con una aparente incompatibilidad entre los ambientes en los que se

¹³⁷ Anotaciones similares son recurrentes a lo largo de los años: 1960: “Cada vez va resultándome más difícil interesarme en apuntar nada aquí” (p. 422); 1961: “Días sin apuntar nada, por una serie de incidentes que me han traído ocupado y sin humor” (p. 441); “Cada día es mayor la pereza de apuntar aquí nada” (p. 442); 1963: “Resulta un tanto vergonzoso el hecho: durante un mes entero de vida tranquila en Deyá, me he sentido incapaz de la más breve anotación aquí” (p. 515).

mueve el personaje, pues cuando reaparece el hombre de negocios el autor escribe: “Días de constante ocupación en la oficina, por más que no sepa muy bien en qué esa ocupación ha consistido, me han tenido más tiempo de lo que yo deseaba sin anotar nada aquí” (p. 534). Esta incompatibilidad no se había presentado en el *Retrato*; por el contrario, ahí la oficina del hombre de negocios era también el espacio por excelencia en el que el autor se entregaba al flujo de la escritura diarística. Ahora, en cambio, la representación del diarista en la oficina de negocios aparece apenas esbozada en una anotación del 23 de octubre de 1964: “Escribo esto a ‘la hora de nadie’, en la oficina, con el trabajo terminado y esperando que den las siete para poderme marchar” (p. 554). A la luz de esta incompatibilidad, cobra mayor relevancia la inclusión del “Informe” en el *Retrato del artista*; ahora, en cambio, el autor parece dejar de lado el enmascaramiento verbal que caracterizaba al hombre de negocios.

El proceso de desvanecimiento de la escritura ayuda de igual manera a comprender cómo progresivamente este diario anticipa su inminente y abrupto final. En primer lugar habría que decir que, si bien no existe un horizonte que, desde el inicio, lleve a un final establecido con exactitud, sí hay que mencionar que, en retrospectiva, el final del diario termina por coincidir con la conclusión de *Moralidades*, libro que se publicaría en 1966, apenas un año después de abandonado el diario. Así pues, pasando a la manifestación textual que parece conducir al final inevitable, las anotaciones del autor respecto a los motivos de su escritura diarística durante estos años permiten concluir que, una vez terminado este nuevo ciclo poético, Gil de Biedma no encuentra razones para seguir adelante con sus cuadernos. Este proceso de desvanecimiento de la escritura (que lo será también del personaje) se expresa con particular fuerza casi al final del diario: “Preocupado por este estado de casi completa desmoralización y desinterés por todo en que llevo metido una temporada. [...] Me parece estar sometido a un proceso de deterioración, al que no tengo fuerzas ni ganas de oponerme. Otra cosa me

preocupa: no creo haber sido nunca un gran trabajador, pero mi pereza parece realmente que estuviera a punto de desbordarme” (p. 561). Acumulando estas marcas textuales, al final del diario podemos decir que éste se fundamenta en una poética del desvanecimiento, lo cual anticipa ya el tono que habrá de permear algunas composiciones del último poemario del autor, *Poemas póstumos*, publicado apenas unos años más tarde, en 1968.

Los ejemplos de varios escritores dan testimonio de hasta qué punto el diario puede convertirse en el relato pormenorizado de la caída del personaje, sin que ello implique un descuido en su escritura o una pérdida de interés por parte del lector. Por el contrario, la tensión que se manifiesta en el espacio diarístico como punto de confluencia de las contradicciones del personaje contribuye a dar profundidad al retrato que se perfila. Este es el caso de Gil de Biedma, en cuyo segundo diario la poética del desvanecimiento está en constante tensión con el proceso de desintegración del personaje: en este último punto radica una de las diferencias más relevantes de este cuaderno frente a lo visto en el *Retrato del artista*.

No quisiera concluir este apartado sin aludir a la posibilidad de que hayan existido otros cuadernos que continuaran el trabajo durante los años siguientes, como Gil de Biedma parece haber dado a entender; sin embargo, sean cuales sean los avatares de esos otros virtuales cuadernos, la decisión del autor de conservar los materiales de 1959-1965 da cuenta de su intención de dejar testimonio de esta segunda etapa en su proceso de autofiguración no sólo diarística, sino también, en gran parte, poética. Aspecto, éste último, que merece un análisis detallado, pues en él se contemplan las redes que conforman el entramado textual que constituye la obra del autor en sus distintas manifestaciones genéricas.

Más que en ninguno de sus otros cuadernos, en este segundo diario vemos a Gil de Biedma entregado al placer solitario del juego de hacer versos, como él mismo lo describiera en un poema homónimo de *Moralidades*. Por ser el punto neurálgico que pauta la experiencia del personaje durante estos años, me parece pertinente comenzar el trayecto de este nuevo diario analizando el relato del poeta tal y como lo vemos desplegarse en el espacio diarístico. Como veremos hacia el final de este apartado, el atelier del poeta no sólo da cuenta de las fases compositivas del trabajo que terminará por dar forma a *Moralidades*, sino también, y sobre todo, confiere profundidad al retrato de la autofiguración poética del personaje mediante ese juego de hacer versos que acaba pareciéndose a un vicio solitario.

El personaje espectral que había visto la luz unos años antes durante la primera etapa del proyecto (auto)biográfico de Gil de Biedma no sólo encuentra en este diario su casi completa asimilación, sino que también tiende lazos textuales entre el trabajo en marcha y los proyectos de cara al futuro cercano. De esta forma, el autor teje un hilo conductor entre el *Retrato del artista* y este nuevo cuaderno que establece cierta continuidad entre sus dos primeras obras. A pesar de que, durante el periodo que abarcan estos nuevos cuadernos, el trabajo en torno al poemario *Moralidades* ocupa gran parte de las anotaciones y reflexiones de Gil de Biedma, en este mismo lapso el poeta termina e inicia otros proyectos igualmente importantes. Así pues, este segundo diario representa un claro ejemplo de los procedimientos que intervienen en la escritura diarística y su proyección hacia otros géneros. Como he mencionado, el diario no es únicamente una especie de borrador en el que el autor apunta las variantes de su trabajo en marcha: su particularidad radica en su concepción como espacio para reflexionar sobre los materiales de la experiencia y su relación con otras escrituras que se dispersan

genéricamente. En el caso específico de este diario, su redacción coincide y dialoga con la conclusión de *Compañeros de viaje* y con el trayecto compositivo de *Moralidades*. Por las mismas fechas, pero en el campo ensayístico, el diario relata los pasos finales del extenso estudio sobre *Cántico* de Guillén y comenzamos a entrever los primeros acercamientos hacia el conjunto ensayístico que conformará *El pie de la letra*. En lo que sigue no pretendo ahondar en el análisis ni de la producción poética ni de la escritura ensayística del autor: lo que me interesa, en cambio, es estudiar la forma en que las relaciones intratextuales que se manifiestan en estos diarios configuran el proyecto (auto)biográfico de Gil de Biedma.

Fin de un ciclo compositivo

Antes de arrancar con la escritura de *Moralidades*, en las primeras páginas de su nuevo diario el autor deja constancia de la conclusión del ciclo poético de *Compañeros de viaje*. Durante 1959 lo vemos ultimando los detalles de este libro: compone los tres poemas finales (“Ampliación de estudios”, “A un maestro vivo” y “Desde lejos”) y comienza a negociar los detalles para su publicación. El 10 de marzo apunta que ha enviado las últimas correcciones a su editor, Pablo Beltrán de Heredia, quien un par de años atrás había publicado *Metropolitano*, el libro de Carlos Barral. Sin embargo, los dos amigos no habrían de coincidir en esta ocasión: debido a diversos malentendidos, Gil de Biedma canceló el compromiso con Beltrán de Heredia y optó por publicar su libro en la editorial barcelonesa de Joaquín Horta, tal como lo registra el 5 de julio. Un mes más tarde remite una carta a Horta enviándole las primeras pruebas corregidas y una nota biográfica, en la cual también seguirá trabajando, pues el editor la considera muy breve. Si bien Gil de Biedma, en un primer momento, parece

no conferirle mucha importancia a la redacción de la nota, ya hemos visto el interés que revisten éste y otros paratextos en su proyecto (auto)biográfico. La nota de esta primera edición de *Compañeros de viaje* es significativa, pues a partir de ella el autor comienza a poner énfasis en los hitos de su trayectoria no sólo literaria, sino también sentimental: Barcelona, la guerra civil, la Nava, Salamanca, Filipinas, la revista *Laye*, Eliot, Guillén. Sobre esta nota volveré un poco más adelante, pues en ella el autor anticipa el trabajo que lo ocupará durante la escritura de *Moralidades*. *Compañeros de viaje* se publica finalmente en octubre de 1959, aunque llama la atención el casi absoluto silencio de Gil de Biedma respecto a la aparición de la obra que lo había ocupado durante gran parte de la década. Esta omisión quizás se debe a que, recién salido de la imprenta su primer poemario, entra a galeras el otro libro que también lo venía ocupando desde hace algunos años: el ensayo sobre *Cántico* de Jorge Guillén.

El estudio crítico sobre la obra de Guillén se convierte en el punto de referencia intratextual más importante durante el bienio 1959-1960 e irrumpe en la escritura desde la primera anotación del diario:

Anteayer, ayer y hoy, he trabajado en Guillén [...], en la oficina, aprovechando la escasez de trabajo pendiente. Muy lento: poco más –y a veces menos– de un párrafo por día, a base de copiar veces y veces hasta llegar a la versión definitiva. Dificultad en el hallazgo de fórmulas precisas y temor a caer en contradicciones y en camelos pseudofilosóficos. Torpeza de mano también para sacar el perfil de las frases y los arranques y finales de párrafo. El resultado final, sin embargo, creo que es satisfactorio o, por lo menos, superior a lo que esperaba (p. 335).

Esta entrada nos inmerge de inmediato en el tono que permea el trabajo literario del autor durante la fase de conclusión de su libro. Ya habíamos visto desde el final del *Retrato* que el entusiasmo con que se entregaba al ensayo sobre Guillén había ido paulatinamente menguando, lo cual queda de manifiesto no sólo en esta anotación, sino también en gran parte

de las que ocupan el año 1959, como se comprueba en la contundente entrada del 19 de enero: “Nada más irritante que esto de desarrollar ideas viejas que han dejado de interesarnos. La imaginación no participa en absoluto, así que uno se encuentra con que no es que diga las cosas, de primera intención, bien o mal, y que luego haya de corregirlas ya sobre el papel, sino que la formulación entera ha de hacerse fuera de la mente, toda sobre el papel” (pp. 356-357). A pesar del desencanto y las dificultades, Gil de Biedma concluye el trabajo, como hace constatar el 9 de septiembre: “*it was, indeed, high time*”, tras lo cual se dedica a ultimar las correcciones para, luego, someterlo al escrutinio de Gabriel Ferrater, a quien, junto a Jaime Salinas, estará dedicado el libro. Finalmente, el ensayo aparece publicado en Seix Barral en 1960, pero no sin antes haber pasado por el rasero de la censura, lo cual obligó al autor a reelaborar algunos pasajes

En el grupo cercano al poeta, el libro tuvo una buena acogida, como lo corrobora Gil de Biedma al referirse a los comentarios hechos por Joan Petit, los hermanos Ferraté(r) y Jaime Salinas, lectores siempre implacables en sus juicios. Así pues, con el trabajo concluido, el autor confía en que el libro afirme su posición en el panorama de la literatura peninsular. Sin embargo, también alimenta algunas dudas, derivadas de la casi simultánea publicación de la antología de Castellet y de la injerencia que el poeta había tenido en ella. Y, en efecto, las previsiones del autor no estaban equivocadas, pues, casi un año más tarde, en el número 178 de la revista madrileña *Ínsula* apareció un feroz artículo, “de un encarnizamiento verdaderamente curioso”, de José Ángel Valente titulado “De la lectura a la crítica y otras metamorfosis”. Habiendo leído el artículo, Gil de Biedma baraja algunas conjeturas respecto a esta crítica: más que a razones de política literaria (que parece descartar), la atribuye a motivos de índole más bien personal, derivados del silencio del poeta barcelonés ante la reciente publicación del libro de Valente titulado *Poemas a Lázaro*.

Además de la crítica de *Ínsula*, que ya anticipaba en gran medida, Gil de Biedma había señalado en carta a Joan Ferraté, fechada el 22 de marzo de 1961, dos reacciones significativamente adversas: la del hispanista italiano Oreste Macrí y la del mismo Guillén. Como es evidente, la inicial indiferencia y posterior reacción, cargada de ironía, del propio Guillén ante el libro sobre su obra caló hondo en el ánimo de Gil de Biedma. El tema de la opinión del maestro respecto a su ensayo preocupaba al autor desde antes de la publicación, como deja en claro en una anotación del 27 de octubre de 1960: “Ahora tengo que escribir a éste, lo que se presenta difícil, dado lo vidrioso de la carta y mi actual inconcebible pereza para la correspondencia. Tengo ganas de saber cómo le sienta el libro, aunque probablemente sólo podré enterarme de modo indirecto” (p. 422). Apenas unos días después, Gil de Biedma logró remitir la proyectada carta. En ésta le comunicaba al maestro la publicación del libro y hacía un balance de la historia sentimental de su composición: “‘es toda mi juventud’, desde que en noviembre de 1949 vi un ejemplar del tercer *Cántico*, en el escaparate de una librería barcelonesa, hasta octubre de 1959, en que puse punto final al trabajo”.¹³⁸ Asimismo, ahonda en la importancia del libro guilleniano en la formación definitiva de su propia conciencia de escritor. Finalmente, pide encarecidamente la opinión del maestro: “Si se tomase usted el trabajo de ponerme unas líneas y decirme cuáles son a su juicio los aciertos y, lo que es más importante, las equivocaciones, así como los puntos en que mis apreciaciones le parecen a usted inadecuadas, se lo agradecería muchísimo”.¹³⁹ La respuesta no fue la que Gil de Biedma esperaba, como comunica en la ya referida carta a Joan Ferraté: “al cabo de dos meses de silencio, [Guillén] me escribió una carta simpática y cordial, que terminaba deseándome ‘que en 1980 alguien dedique a la poesía de Jaime Gil de Biedma un libro similar al que J. G. B.

¹³⁸ J. Gil de Biedma, *El argumento de la obra*, pp. 215-216.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 216.

ha dedicado a la poesía de Jorge Guillén'. Esta ambigüedad final [...] me lo hizo resueltamente simpático".¹⁴⁰ Respecto al poco entusiasmo que despertó este estudio en la opinión de Guillén, Jaume conjetura que fue debido al desencanto que se transparenta en Gil de Biedma hacia al final de su ensayo, cuando ya no muestra los bríos con que había acometido su escritura años antes.¹⁴¹ James Valender, por su parte, puntualiza que la polémica del estudio radica en que "refleja no sólo la admiración que en un principio Gil de Biedma sintiera por Guillén, sino también la creciente impaciencia que esa obra, sobre todo en su última edición, llegó a causarle".¹⁴²

Que el autor haya otorgado en el espacio del diario tanta importancia a la historia sentimental de la composición y publicación de su estudio sobre Guillén da cuenta de la trascendencia que le atribuyó en el proceso de construcción de su personaje espectral, pues, desde las primeras lecturas de *Cántico* en su juventud, Gil de Biedma vio en la obra del vallisoletano un modelo de poesía al que aspiraba, como confesaría años después: "Yo aprendí en él mucho o casi todo lo que sé de composición poética y de arte de concebir el poema, y sé que una gran parte de lo que se dice en el capítulo de mi ensayo sobre Guillén dedicado a los supuestos del estilo es igualmente aplicable a todos mis poemas, y yo lo sabía mientras estaba escribiendo ese ensayo".¹⁴³ Así, el autor le confiere al trabajo ensayístico rasgos importantes de la máscara textual del poeta, pues, como él mismo había señalado en el *Retrato*, el ejercicio de la crítica está profundamente emparentado con el oficio del poeta.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 224-225.

¹⁴¹ Véase A. Jaume *apud* J. Gil de Biedma, *Diarios 1956-1985*, p. 422 n.

¹⁴² J. Valender, "Introducción", p. 48.

¹⁴³ Jaime Gil de Biedma, "La perfección y el gozo", Entrevista de Adolfo García Ortega, *Conversaciones*, p. 214.

De esta forma se cierra el primer ciclo escritural del proyecto (auto)biográfico de Gil de Biedma, cifrado en los tres géneros que seguiría revisitando: *Compañeros de viaje*, *Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén* y el *Retrato del artista en 1956*,¹⁴⁴ los cuales confluyen en el espacio textual que ensambla su segundo diario. Como es recurrente en la escritura diarística del autor, éste anuncia casi solemnemente la conclusión de este ciclo a finales de 1959: “Y con eso se terminaron los capitales acumulados durante mi enfermedad de 1956 y de los que he vivido durante todos estos años. El libro de poemas y el libro sobre Guillén han quedado ya atrás. Heme ahora libre: ¡qué alivio!, pero también con un poco de miedo. Veremos qué se hace ahora” (p. 368). Esta breve anotación demuestra cómo se compenetran los distintos géneros que ejerce el autor, no sólo a partir de las relaciones intratextuales, sino también en gran medida como parte de la historia sentimental del personaje que a la vez que se escribe se inventa. Habiendo dado por concluido aquel primer ciclo, en la postulación final de la pregunta sobre el futuro cercano se abre el camino que habrá de conducir al personaje a habitar los poemas de *Moralidades*.

Diario de *Moralidades*

Cuando aludo a los ciclos poéticos de Gil de Biedma, no pretendo hacer un corte tajante que postule tres facetas totalmente diferenciadas de su carrera. El camino de invención, asimilación y desvanecimiento del personaje tiene diversos puntos en los que confluyen las ideas sobre los proyectos literarios en marcha. Entre 1959 y 1960 podemos observar con

¹⁴⁴ En este segundo diario hay un par de entradas sobre la presencia casi fantasmal del diario de 1956; la más significativa de ellas se encuentra anotada el 2 de abril de 1962: “El domingo por la tarde se me ocurrió releer, al alimón con L., mi diario de Filipinas en 1956. Hace tiempo que lo tenía casi por completo olvidado, y me interesó” (p. 473).

detalle cómo se traslapan estos proyectos para, finalmente, alcanzar los resultados que pretende explorar el poeta. En este sentido, es significativa la parte final de la nota que redactara Gil de Biedma para *Compañeros de viaje*. Después de “Las afueras”, menciona, “Gil de Biedma desemboca de modo gradual en una postura radicalmente opuesta, para la que el poema se encamina sobre todo a la formulación de una particular y concreta experiencia en lo que ésta tiene de típico, o de sintomático, de una determinada situación histórica que el autor comparte con otros seres humanos”.¹⁴⁵ Esta declaración se hará mucho más explícita en una interesante carta a José Ángel Valente, escritor con el que Gil de Biedma mantuvo una complicada relación, aunque siempre fructífera en el terreno intelectual. En una nota similar a la que ya hemos visto anotada en el diario, le comunica al poeta gallego que ha concluido sus dos libros, dejando entrever el horror que le produce el vacío: “El sentimiento de liberación que produce terminar un libro dura realmente demasiado poco, y en seguida es sustituido por el terror de haberlo terminado”.¹⁴⁶ Tras lo cual Gil de Biedma plantea sus intenciones de dedicarse intensivamente a la poesía, siguiendo un camino distinto al que había emprendido en *Compañeros de viaje*, aunque tomando como punto de partida el tono de los poemas de este libro que aparecen en la segunda sección, en los cuales el autor cree haber adquirido conciencia “de que este tipo de poesía requiere la conversión del yo que habla en personaje: lo que en ellos está es Jaime Gil de Biedma *impersonating* Jaime Gil de Biedma”.¹⁴⁷ Así pues, el diario se convertirá en el espacio fundamental para explorar los mecanismos de esta autofiguración textual como proceso de enmascaramiento o, como él mismo autor lo llama, de *impersonación*.

¹⁴⁵ J. Gil de Biedma, *Obras. Poesía y prosa*, p. 1335.

¹⁴⁶ J. Gil de Biedma, *El argumento de la obra*, p. 209.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 211.

La historia sentimental de *Compañeros de viaje* y de *Moralidades* coincide no sólo en el plano conceptual: también textualmente existe un punto de encuentro. En primer lugar habría que detenerse en cómo la cuestión del término “moral” comienza a abrirse camino en el nuevo proyecto de Gil de Biedma. El 9 de marzo de 1959 el autor apunta su intención de publicar en *Papeles de Son Armadans* tres poemas de *Compañeros de viaje* (“Ampliación de estudios”, “Las grandes esperanzas” y “De ahora en adelante”) bajo el título de *Tres discursos morales*. Finalmente, los poemas no aparecieron en la revista de Cela, pero hay que destacar que, en su concepción general, el autor anticipa en estas composiciones que considera irónico-morales el trabajo que poco tiempo después comenzará con un poema al que inicialmente llama “Coplas en honor de la verdad”, al cual después referirá como “Prologo” y que terminará titulándose “En el nombre de hoy”, al cual volveré más adelante. Estos conceptos estarán orbitando durante los primeros años de composición del nuevo libro, al cual el autor alude primero muy generalmente como sus *coplas y discursos* y, más tarde, como *coplas morales*, hasta que, ya inmerso por completo en su escritura, en una nota del 23 de febrero de 1961, se refiere a él con el título definitivo de *Moralidades*;¹⁴⁸ si bien un año más tarde el autor publicaría un adelanto de estos poemas en una edición no venal a la que llamó *Cuatro poemas morales*.

En una entrevista de 1972, cuestionado sobre la presencia del término “moral” en su obra, Gil de Biedma respondía: “Una moralidad es una composición dramática medieval que se representaba en los atrios de las iglesias y tenía por finalidad impartir al pueblo una cierta enseñanza de valor general. Los poemas de esos libros míos, más o menos, parten de una experiencia particular y concreta, pero todos llevan implícito un sentido general, parecido a

¹⁴⁸ Ya en carta a Caballero Bonald, fechada el 15 de noviembre de 1960, aparecía citado el título definitivo de *Moralidades*.

una moraleja”.¹⁴⁹ Si bien es cierto que durante el proceso de composición de algunos de estos poemas el autor recurrió a ciertos ejemplos de la poesía medieval, también es verdad que dicha explicación se antoja insuficiente, pues, como sostiene James Valender, entre la experiencia particular y el sentido general, Gil de Biedma hace un “esfuerzo de identificación y discriminación moral [que] desemboca muy a menudo en el intento de matizar, a la vez que delimitar, la imagen de sí mismo que el poeta ya había empezado a desarrollar en *Compañeros de viaje*”.¹⁵⁰ En este sentido, la carga semántica del título *Moralidades*, tanto en su concepción formal de los poemas como en su aparente intención ejemplar, apunta al proceso de asimilación del personaje espectral que habita este segundo poemario, tal como puede inferirse desde el epígrafe de Yvor Winters que inaugura el libro: “The artistic process is one of moral evaluation of human experience, by means of a technique which renders possible an evaluation more precise than any other”.¹⁵¹ En consonancia con lo anterior, el diario registrará la búsqueda de este instante en que confluyen la evaluación de la experiencia humana y los recursos técnicos para alcanzarla.

Con el arranque de “Coplas en honor de la verdad” el 26 de abril de 1959 puede considerarse inaugurado el nuevo ciclo poético de Gil de Biedma. Sin embargo, debido al trabajo de corrección en *Compañeros de viaje*, no es sino hasta finales de año cuando el autor comienza a trabajar más seriamente en la composición de sus nuevos poemas. En un gesto simbólico, agotados los capitales acumulados durante los años anteriores, el 12 de noviembre el poeta arranca con los primeros versos de “La novela de un joven pobre” y, unas semanas más tarde, comienza a apuntar varias ideas para otros poemas: “Apología y petición” y

¹⁴⁹ J. Gil de Biedma, “Jaime Gil de Biedma o el paso del tiempo”, Entrevista de Federico Campbell, *Conversaciones*, p. 35.

¹⁵⁰ J. Valender, “Introducción”, p. 21.

¹⁵¹ *Apud.* J. Gil de Biedma, *Moralidades*, p. 7.

“Noche triste de octubre, 1959”, aunque no se muestra del todo satisfecho con la idea de volver a la escritura de inmediato: “Cada vez más incómodo por la idea –y por la necesidad– de escribir nuevamente poesía. Continuamente revuelvo en mi cabeza principios de posibles poemas; cada vez tengo más y acabo de verme urgido a ponerme seriamente con uno o con otro” (p. 369). A partir de aquí, el trabajo en *Moralidades* se volverá sistemático y, en mayor o menor medida, estará presente en la casi totalidad de las entradas del diario.

Como suele ocurrir en el proceso de composición del poeta, el trabajo pasa por altibajos; mientras algunos poemas los concluye en pocas semanas, otros lo ocupan durante varios meses. En carta a Caballero Bonald del 13 de junio de 1961 le comunica que el trabajo en *Moralidades* va bastante lento; aunque un año más tarde, en misiva ahora a Joan Ferraté, Gil de Biedma considera que el trabajo está ya más que mediado y proyecta tenerlo concluido para finales de 1963. Cabe destacar que ya desde este momento el autor anticipa los problemas que puede enfrentar con la censura y la posibilidad de que el libro tenga que ser editado en el extranjero. Así pues, a finales de 1962 Gil de Biedma se encuentra con diecisiete poemas de los veinticinco que planea para *Moralidades*, contando aún con la esperanza de terminar el libro el año entrante. Sin embargo, ni el número final de poemas ni su conclusión coincidieron con sus deseos: la primera edición de *Moralidades* constó finalmente de 33 poemas que concluyó a finales de 1964, como comunica en otra carta a Ferraté:

He terminado mi libro –o, mejor dicho, mi libro se ha terminado–. Personalmente, hubiera querido escribir al menos un poema más, que hubiera sido extenso e importante –deseaba formular mis actitudes sentimentales, morales e ideológicas ante la transformación que viene experimentando nuestro país. Pero parece que a la Musa la mueven otras consideraciones distintas del “pío deseo de dar testimonio de nuestro *engagement* con nuestra época”. Escribí la obertura, que no estaba mal, *but somehow, the thing didn't catch fire*.¹⁵²

¹⁵² J. Gil de Biedma, *El argumento de la obra*, pp. 289-290.

Existen en el diario algunos esbozos de este poema, para el cual el autor barajó los títulos de “Estética y ética, o el milagro español” y “Estética del subdesarrollo”. El fracaso en la escritura de este poema es testimonio no sólo del evidente desencanto que comienza a permear el ánimo del artista, sino también de la particular relación entre el espacio de la intimidad y el trabajo poético, pues las reflexiones sobre el presente y el futuro de España sí encuentran un desarrollo importante en varias páginas del diario y en una significativa carta al respecto que envía a Ferraté el 6 de abril de 1962. En gran medida, muchos de estos materiales terminaron confluyendo en el ensayo titulado “Carta de España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)”, sobre el que volveré más adelante. Después de haber escrito “Apología y petición”, en el cual se enfrentaba con la historia de España, el mismo Gil de Biedma reconocía la imposibilidad de “escribir sobre España un buen poema moderno”.¹⁵³ Así pues, habiendo abandonado definitivamente este último poema, a finales de 1964 vemos al autor ensamblando el original de *Moralidades*, cuya última huella aparece en la anotación final del diario, el 10 de mayo de 1965, en la cual el poeta menciona que, por mediación de Barral, el libro será publicado en México por el editor Joaquín Mortiz. El poemario aparecería finalmente en abril de 1966.

Respecto a la estructura general del poemario, el trabajo de *Moralidades* que Gil de Biedma anota en su diario se puede dividir en varios grupos, lo cual no implica que dichos poemas deban concebirse como entidades totalmente diferenciadas. En primer lugar, se encuentran los poemas por encargo. El caso más significativo es el solicitado por Cela para el número dedicado al encuentro de Formentor (sobre el que insistiré más adelante),

¹⁵³ *Ibid.*, p. 245.

“Conversaciones poéticas”, del que más tarde diría el autor: “Meforcé porque debía entregarlo en una fecha determinada. Y acepté la fecha y me equivoqué. Es el poema que más veces he corregido, alterado, variado, modificado en sucesivas ediciones. [...] Meforcé, y se desvirtuó la idea original. Jamás la pude recuperar.”¹⁵⁴ Además de las exigencias por concluir el poema en una fecha determinada, considero que las dificultades de su escritura radicaban también en los procesos de rememoración. Incorporar a su poesía sus recuerdos más recientes le resultaba al autor una tarea por demás complicada, como había declarado desde el prefacio a *Compañeros de viaje*, señalando su dificultad para escribir cierto tipo de obras “concebidas en torno a una primera intuición a la que el escritor tozudamente supedita el mundo de sus solicitudes diarias”.¹⁵⁵ Exigencia poco compatible con el ritmo de trabajo del propio Gil de Biedma. Esto fue precisamente lo que trató de hacer en “Conversaciones poéticas”, un poema en el cual se vio “obligado” a rememorar un encuentro que había tenido lugar apenas un año antes. En este sentido, la relación textual entre poesía y diario demuestra que el trabajo de la memoria lleva también profundamente la impronta del género: el presente de la enunciación en el diario le permite al autor visitar la experiencia cercana; el presente de la enunciación en la poesía desdibuja, en cambio, los límites temporales de la experiencia.

Sin embargo, no todos los poemas por encargo le plantean al autor este tipo de dificultades: existen otros, como “Mayo 62” o “El juego de hacer versos”, cuya elaboración apenas deja rastro en el diario.¹⁵⁶ Dentro de este grupo de poemas figuran algunos que podríamos llamar circunstanciales, que si bien no fueron escritos por encargo, responden a

¹⁵⁴ J. Gil de Biedma, “Sobre la edad madura de Jaime Gil de Biedma”, Entrevista de Arcadi Espada y Ramón Santiago, *Conversaciones* p. 137.

¹⁵⁵ Jaime Gil de Biedma, “Prefacio”, *Las personas del verbo*, p. 29.

¹⁵⁶ Este último poema fue escrito para un homenaje organizado con motivo del 60 aniversario del poeta Rafael Alberti. Dicho homenaje no vio la luz, pero de todos modos el propio Gil de Biedma se dio cuenta muy pronto de que el tono de su poema habría discordado con el decoro celebratorio acostumbrado, tal y como se lo comunicaba en carta a Caballero Bonald el 26 de noviembre de 1962.

una preocupación “inmediata” del poeta. A estos pertenecen “Un día de difuntos”, “Durante la invasión”, “Después de la noticia de su muerte” y “*Trompe l’oeil*”.¹⁵⁷

Un segundo grupo de composiciones está conformado por lo que podríamos llamar divertimentos o ejercicios formales. El mismo Gil de Biedma reconocía que una parte importante de *Moralidades* la hizo “experimentando de manera continua con formas, estilos y motivos de la poesía de distintas épocas: barroca, medieval, romántica”.¹⁵⁸ Los dos ejemplos más notorios de esta tesitura son “Albada”, en el que el autor imita una forma estrófica medieval retomando el ejemplo del trovador provenzal Giraut de Bornelh, y “Apología y petición”, una sextina que representó un auténtico *tour de force* para el poeta y que fue escrita justamente con la intención de desmentir a quienes opinaban que su poesía “constituye un síntoma evidente de incapacidad formal o de completa despreocupación” (p. 424). Llama la atención que estos desafíos formales no parecen representar una gran dificultad para el autor, quien los concluye sin grandes inconvenientes en el lapso de unas cuantas semanas. Son ejercicios de estilo que sirven como una especie de válvula que libera la presión cuando el poeta se encuentra empantanado en otros proyectos que le llevan más tiempo y que le plantean otro tipo de dificultades de orden formal-emocional. Otros ejemplos de este tipo son la traducción en romance del poema de Auden “At last the secret is out...” y la “Epístola francesa”, escrita hacia el final del trayecto de *Moralidades* e incluida en el libro sólo a partir de la primera edición de *Las personas del verbo*.

¹⁵⁷ El primero de estos poemas fue escrito tras la visita a las tumbas de Pío Baroja y Pablo Iglesias en Madrid en noviembre de 1959. La idea de “Durante la invasión” surgió tras el desembarco en bahía de Cochinos, en abril de 1961. “Después de la noticia de su muerte”, escrito con una urgencia poco habitual para Gil de Biedma, como él mismo reconoce, es el poema homenaje que escribió tras la muerte de Luis Cernuda, acaecida en la Ciudad de México el 5 de noviembre de 1963. Finalmente, “*Trompe l’oeil*” es un “poemilla de circunstancias” dedicado a la obra del pintor catalán Francesc Todó.

¹⁵⁸ J. Gil de Biedma, “Viaje al interior de Jaime Gil de Biedma”, Entrevista de Benjamín Prado, *Conversaciones*, p. 268

Existen unos cuantos poemas que asumen lo que el mismo Gil de Biedma llama una actitud lírica epigramática.¹⁵⁹ Ejemplos muy notorios de esta actitud son los poemas breves de la serie filipina. Sin embargo, también la encontramos en ciertos poemas que privilegian los versos de arte menor o una estructura estrófica mucho más ceñida, como es el caso de “A una dama muy joven, separada”, “*Peeping Tom*” o “Desembarco en Cíteera”.

Como espacio de elaboración textual, en el diario también quedan testimonios de materiales que terminaron siendo finalmente descartados. Además del ya mencionado poema sobre el milagro español, en el diario encontramos alusiones, e incluso varios versos, de otras composiciones que fueron abandonadas, tales como “La visita a Aleixandre”, “Demonio familiar” y “Milagro en Albarracín”. De igual manera, se encuentran muchos versos sueltos como parte del proyecto de los poemas en marcha y que al final fueron eliminados.

En la escritura diarística nos encontramos con un último grupo de composiciones que podríamos considerar el núcleo poético de *Moralidades*, representado por los poemas de más largo aliento, no sólo por su extensión, sino por la historia sentimental que los acompaña y que forma parte fundamental de la trayectoria del personaje Gil de Biedma. En estos poemas se dan cita las distintas máscaras textuales que caracterizan al personaje en escena: en ellos confluyen lo mismo las cuitas amorosas (“Pandémica y Celeste”) que los temas sociales (“*Barcelona ja no és bona* (o mi paseo solitario en primavera)” o “Noche triste de octubre, 1959”) o los recuerdos de infancia (“Ribera de los alisos”).

En el trayecto compositivo –y autofigurativo– de *Moralidades*, varios de los temas que el autor había explorado no sólo en su primer poemario, sino también en su primer diario, tendrán una continuidad en el proceso de asimilación del personaje, por lo cual convivirán

¹⁵⁹ Véase J. Gil de Biedma, “Con Jaime Gil de Biedma: el lenguaje de la poesía y de la conversación”, Entrevista de Santiago E. Sylvester, *Conversaciones*, p. 123.

tanto las preocupaciones del amante como las inquietudes políticas del compañero de viaje, los recuerdos de infancia así como la evocación de los amigos y maestros. Esta continuidad con algunos de los temas explorados en el *Retrato* resulta evidente desde la impronta que deja la experiencia filipina en la historia sentimental del poeta: los amores de una noche y la exuberancia de las tierras de Oriente serán el escenario de una serie de poemas amorosos breves en los que me detendré más adelante. De igual forma, condensando simbólicamente las figuras de sus amantes en tierras filipinas, el autor escribirá un poema titulado “La novela de un joven pobre”, en el que, a la evocación de aquellos jóvenes filipinos, se suma la crítica a la herencia del colonialismo.

Por otra parte, uno de los puntos neurálgicos de varias de las piezas más importantes que conforman *Moralidades* radica en la huella que dejan las inquietudes políticas y sociales de Gil de Biedma. Los poemas más significativos al respecto son “Apología y petición”, “Noche triste de octubre, 1959”, “En el castillo de luna”, “Mayo 62” (“Asturias, 62”), “Un día de difuntos” y “Durante la invasión”. De la mano de estos poemas se encuentran algunas composiciones evocativas de la experiencia del personaje en las que, en última instancia, se insiste en la importancia del contexto político en sus años de infancia y juventud, como es el caso de “Intento formular mi experiencia de la guerra”, “De los años cuarenta” (“Años triunfales”) o “Elegía y recuerdo de la canción francesa”.

Siguiendo en el espectro evocativo de la experiencia, aparecen dos poemas fundamentales que, a decir de Gil de Biedma, conforman una especie de díptico sobre su personaje: “*Barcelona ja no és bona*, o mi paseo solitario en primavera” y “Ribera de los alisos”. En el

primero ahonda en su mala conciencia de clase remontándose a los orígenes burgueses de su familia, mientras que en el segundo recupera sus recuerdos de infancia.¹⁶⁰

Las preocupaciones del amante serán también uno de los temas más importantes en el nuevo poemario. Dadas las particularidades del relato del amante en este segundo diario, más adelante me detendré en detalle. Por ahora baste decir que las fuerzas que vienen jalando al poeta desde los tiempos del *Retrato del artista* encontrarán aquí su manifestación más simbólica en la composición de “Pandémica y Celeste”, uno de los poemas más importantes de *Moralidades*. No está de más mencionar que la experiencia amorosa del personaje se ve cristalizada en otras piezas del libro, tales como “Albada”, “París, postal del cielo”, “Canción de aniversario”, además de los poemas breves de la serie filipina: “Mañana de ayer, de hoy”, “Días de Pagsanján”, “Volver”, “Loca” y “*Happy ending*”.

Evidentemente, no todo es continuidad entre los temas del primer ciclo compositivo de Gil de Biedma y la escritura de su segundo poemario. El paso que se da de la invención del personaje hacia su casi completa asimilación, o lo que el autor llama una impersonalidad personal, queda de manifiesto desde el poema que inaugura *Moralidades*, titulado “En el nombre de hoy”. El carácter programático de esta composición es ya evidente desde la idea inicial de Gil de Biedma de titularlo “Prólogo”, pues confiaba en este poema para introducir el tono general de su nuevo proyecto. En la escritura diarística, esta composición ocupa el trabajo de unas cuantas semanas entre finales de abril y principios de mayo de 1959, aunque la nota que da cuenta de su inicio resulta muy significativa:

He empezado un poema. [...] Influencias determinantes han sido *The True Confession of George Barker* y el tango de los refugiados en el campo de Argelès que me enseñó ayer

¹⁶⁰ Sobre la recuperación de los recuerdos de infancia en la poesía de Gil de Biedma, véase el estudio de Eduardo Chirinos, “Confesiones inconfesables: la infancia recuperada en dos poemas de Jaime Gil de Biedma”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 27 (2002), pp. 79-94.

Celaya. Lo primero en el tono y la actitud, lo segundo porque me descubrió una forma posible para lograr en verso español efectos parecidos a los de la balada inglesa.

El poema es en realidad un ejercicio en verso irregular con predominio de endecasílabos, decasílabos y octosílabos, asonantado según un esquema más o menos variable (pp. 344-345).

En primer lugar, es de resaltar la reapropiación del modelo de su contemporáneo británico, en quien Gil de Biedma encuentra un ejemplo que le permite proyectar la experiencia autobiográfica en la voz de una primera persona al estilo del monólogo dramático. El ejemplo del tango al que alude el autor contribuye, en cambio, al tono conversacional que caracterizará al poema.¹⁶¹ Uniendo el modelo autobiográfico y el tono conversacional, también será de suma importancia la obra del poeta francés del siglo xv François Villon, cuyo *Grand Testament* lee el poeta catalán por estas mismas fechas. De esta forma, partiendo de los materiales hipotextuales, Gil de Biedma encuentra la voz que está buscando, “la de comentarista y locutor de radio, [una] mezcla de impersonalidad, oficiosidad, simpatía, *thoughtfulness* y ligereza que constituye al buen locutor de radio: una impersonalidad personal”.¹⁶² Contradicción, esta última, que se resuelve gracias a la intervención del distanciamiento irónico que mantiene a salvo al personaje detrás de la máscara.

Como poema programático, “En el nombre de hoy” inaugura *Moralidades* postulando una fecha por demás precisa, como si se tratara de una entrada del diario en curso:

En el nombre de hoy, veintiséis
de abril y mil novecientos
cincuenta y nueve, domingo
de nubes con sol, a las tres
–según sentencia del tiempo–

¹⁶¹ Es de notar que, en la edición de los *Diarios*, aparece un apéndice al año 1959 que, de acuerdo con Andreu Jaume, corresponde a unas transcripciones que el mismo Gil de Biedma había colocado antes del manuscrito. Se trata de tres textos: el primero es el poema “Homenaje a Colliure”, de José Agustín Goytisolo, el segundo el tango “Esta noche me emborracho”, de Carlos Gardel, y, finalmente, “En el nombre de hoy”, el poema de Gil de Biedma.

¹⁶² J. Gil de Biedma, *El argumento de la obra*, p. 210.

de la tarde en que doy principio¹⁶³

El espacio que la voz poética otorga a la datación de la enunciación da cuenta de la importancia que adquiere el sentimiento del tiempo en la experiencia del personaje que comienza este nuevo trayecto. La composición del espacio pasa por ahora a un segundo plano, pues la acción recae de inmediato en el personaje que da inicio “a este ejercicio en pronombre primero / del singular, indicativo”. Ahora bien, si la voz poética se ciñera a las exigencias del impulso autobiográfico, la irrupción inicial del presente conduciría a una gradual evocación del pasado. Sin embargo, vista su función de pórtico de entrada, el *shifter* temporal de la enunciación se proyecta hacia el futuro inmediato casi al final del primer movimiento del poema, cuando, después de doce versos, encontramos finalmente el verbo que sostiene la proposición principal de apertura: “voy a deciros lo que entiendo”.

De esta forma, el poema se divide en tres grandes movimientos que, en un sutil pero complejo proceso de interrelación, llama a escena tanto a las personas del verbo, como a las máscaras del personaje. A partir de la irrupción del yo que enuncia en la primera estrofa, la voz poética enumera en secuencia la presencia fantasmática de un “ellos”, los padres que no estarán leyendo; se dirige directamente a ese tú, amor mío, que no se nombra; pasa lista al vosotros, compañeros de viaje, y a un nosotros en quienes el poeta también se reconoce, “señoritos de nacimiento / por mala conciencia escritores / de poesía social”. Y, para rematar con una nota irónica, a quienes asistimos a la representación, “a la afición en general”. Esta cámara de resonancia que desdobra las personas del verbo es también una mascarada que

¹⁶³ Jaime Gil de Biedma, “En el nombre de hoy”, *Moralidades*, Joaquín Mortiz, México, 1966, p. 9. Por la mayor cercanía con el trabajo directo en el diario, para las citas de los poemas de este libro utilizaré la primera edición.

llama a escena al personaje en sus distintas facetas: el poeta, el amante, el burgués de familia, el compañero de viaje. En suma, el hijo de Dios y también el hijo de vecino.

Así pues, en el umbral de *Moralidades*, los recursos propios del diario que explicitan y tematizan el comienzo mismo de la escritura se transfiguran en el espacio poético para proyectar la experiencia del personaje que se escribe. En este preciso punto, a partir de los recursos intratextuales que caracterizan el proyecto (auto)biográfico de Gil de Biedma, se vuelve posible postular ciertos rasgos que dan forma al proceso de configuración de una auténtica poética autobiográfica.

La aparente seguridad que Gil de Biedma había mostrado respecto al camino a seguir en sus nuevos poemas comenzó a vacilar muy pronto, como se corrobora en el espacio íntimo del diario, en el cual el autor dialoga consigo mismo y, como es recurrente, se cuestiona sobre sus procesos de escritura. Como resultado de los cuestionamientos que vierte en su diario, a inicios de 1960 repara en que el tono irónico de la *impersonación* al que creía haber llegado no es el adecuado para todas las composiciones que se propone escribir, pues no siempre los temas de sus poemas requieren de una técnica de inestabilidad emocional. De esta forma, el autor se propone evitar “imaginar todo posible desarrollo poético como una línea quebrada” (p. 385) y plantea así la dificultad de transitar dramáticamente entre las distintas actitudes morales que definen la situación del poema. Este último punto será uno de los que le planteará mayores dificultades, en especial en sus poemas de mayor aliento.

Sin embargo, las reflexiones sobre el proceso de escritura de *Moralidades* no se limitan sólo al aspecto temático, ya que también vemos a Gil de Biedma lidiando con la estructura de sus composiciones. Desde las primeras fases de escritura del nuevo poemario, el autor se plantea algunas soluciones de orden técnico que se alejan del camino de *Compañeros de viaje*. Si en la carta a Valente confiaba en el tono irónico de los poemas de “Por vivir aquí”,

en el diario expresa ahora su reacción contra su “‘naturalismo’ tonal y rítmico, [...] en el que la música del verso se confiaba y se supeditaba, de modo casi exclusivo, a los cambios de tono y a la melodía de la frase hablada” (p. 401). En sus nuevos poemas el autor se propone, en cambio, *faire de la musique*, fiarse “más al ritmo del verso, junto con una tendencia a la frase larga, al periodo único que se prolonga todo a lo largo de la estancia, pero de sintaxis más bien suelta, y una afición a usar el encabalgamiento de manera sobre todo musical y no, como antes, para marcar las fases del ‘pensamiento en acto’” (p. 402). Esto llevará a Gil de Biedma a explorar incluso tipográficamente las posibilidades de sus nuevos poemas, lo cual no es un tema menor para el diario, pues, como espacio de elaboración textual, la *mise en page* encuentra aquí una disposición que ya explora los movimientos musicales a los que apunta el autor.

Como he mencionado, no es mi intención privilegiar el análisis de la producción poética de Gil de Biedma; no obstante, si reparamos en su interrelación con la escritura diarística, vemos cómo estas composiciones son testimonio de la profunda simbiosis que se da entre los procedimientos propios del diario y la composición de ciertos poemas. Retomando lo dicho por Cernuda al concluir su “Historial de un libro”, lo que vemos aquí no es sólo cómo el autor hace sus poemas, sino también cómo estos lo hacen a él. En este sentido, la escritura de Gil de Biedma no es autobiográfica simplemente porque construya al personaje espectral, sino también en gran medida porque se enriquece del diálogo con los procesos que alienta la escritura diarística.

Coda: hacia una prehistoria de *El pie de la letra*

Moralidades se convirtió en un proyecto apremiante, pero, desde luego, no fue el único en el que Gil de Biedma trabajó durante este periodo. Además del libro sobre *Cántico*, el autor escribió varios de los ensayos que más tarde confluían en la edición de *El pie de la letra*, publicado por primera vez en 1980. A pesar de los casi veinte años que median entre la escritura de su segundo diario y *El pie de la letra*, ya desde 1961 Gil de Biedma comenzaba a proyectar la idea de un libro de ensayos, como anticipa en una nota del 2 de junio: “me ronda por la cabeza un plan para un libro de ensayos literarios, que llevaría por título *La experiencia del lector*, o quizás *La afición de leer*, la mayor parte de cuyos temas se me han presentado ya a la imaginación –algunos, incluso, los tengo esbozados en artículos, cartas y notas” (p. 451). Tras lo cual expone la estructura general del libro que entonces piensa dividir en tres grandes apartados, los cuales se convirtieron en cuatro cuando *El pie de la letra* finalmente se publicó. De los ensayos que conforman el libro, varios corresponden al periodo que abarca este diario: los últimos del primer apartado y los primeros del tercero (que el autor tituló “Variedades”). Entre los más importantes de estos ensayos figuran “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta”, “El ejemplo de Luis Cernuda” y “Emoción y conciencia en Baudelaire”, pues en ellos se cifra una parte importante de las reflexiones del autor sobre su propia poética.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Para la edición de *El pie de la letra* en 1980, Gil de Biedma repararía en este enésimo enmascaramiento, tal y como lo expresa en la nota preliminar a propósito de la publicación: “A medias disfrazado de crítico y a medias de lector, estaba en realidad utilizando la poesía de otro para discurrir sobre la poesía que estaba yo haciendo, sobre lo que quería y no quería hacer. [...] Incluso en el mejor de los casos, los poetas metidos a críticos de poesía nunca resultamos del todo convincentes, aunque a veces sí muy estimulantes, precisamente porque estamos hablando en secreto de nosotros mismos”, *El pie de la letra*, pp. 52-53.

Otro proyecto de esos años que tiene indudable interés es el estudio que Gil de Biedma se planteaba escribir sobre la obra del escritor romántico José de Espronceda. En este caso, también el diario le sirvió como espacio para reflexionar sobre este trabajo ensayístico. De hecho, la entrada que corresponde al 18 de agosto de 1961 se puede leer como un auténtico fragmento de este ensayo, pues ahí el autor desarrolla varias de sus ideas centrales sobre el poeta romántico. Sin embargo, como ya sospechaba al terminar su libro sobre Guillén, muy pronto se dio cuenta de que no podía contemplar un nuevo proyecto de largo aliento sobre la obra de un único autor: “Ocupado estos días en Espronceda –anota el 17 de septiembre de 1962– he descubierto que lo que fundamentalmente me importaba de él no requería un libro, sino que bastaba un ensayo de extensión no superior a veinte holandesas” (p. 489). Las reflexiones y los materiales reunidos durante estos años dieron como resultado la edición que hizo Gil de Biedma de *El diablo mundo* y *El estudiante de Salamanca*, publicada por la editorial Alianza en 1966, y en la cual apareció un prólogo del mismo editor con el título de “El mérito de Espronceda”, texto que el autor reelaboraría antes de incluirlo en *El pie de la letra*.

Si bien es verdad que en sus ensayos sobre la obra de otros poetas Gil de Biedma reflexiona en última instancia sobre sus propios procesos creativos, el origen de muchas de estas reflexiones sobre la propia poesía se encuentra en el diálogo interno e intratextual que estimula la escritura diarística. Por esta misma razón, sus diarios no deben verse como un simple borrador textual, sino como el espacio privilegiado en el que el autor da cuenta de un doble proceso de invención: el del poeta que escribe y el del poeta que *se* escribe.

Como he mencionado, este diario puede considerarse como una segunda fase del proyecto (auto)biográfico de Gil de Biedma. Si en el *Retrato del artista* el autor había ahondado sobre todo en la invención del personaje (con sus distintas máscaras), durante los años que comprende este nuevo diario el proceso se ve en gran medida asimilado, como el mismo Gil de Biedma reconocía: “llega un momento que, en mi caso, esa identidad es reconocida y asumida; finalmente me reconozco en una identidad, después de muchos años creándola a través de mis poemas”.¹⁶⁵ De aquí que en estos cuadernos se perciba un menor desarrollo de la experiencia del personaje que *se* escribe: en el *Retrato* no sólo lo habíamos visto en escena, sino también tras bambalinas, ensayando sus parlamentos, explorando sus gestos y cambiando sus vestimentas; en este nuevo diario, en cambio, lo contemplamos sobre todo moviéndose en escena y recitando sus partes con naturalidad (aunque no dejamos de asistir a algunos intermedios en los que el autor se da tiempo para reflexionar sobre sus procesos internos).

Sobre el resto de las máscaras prima ahora la del poeta, como ya anticipábamos en la parte final del *Retrato* y como hemos corroborado en el anterior apartado. En este segundo cuaderno, la experiencia del personaje cobra relevancia sobre todo en relación con el trabajo poético, pues las huellas escriturales de las distintas máscaras se diluyen en la escritura diarística para transformarse en los poemas que habrán de conformar *Moralidades*. En este sentido, el segundo diario, más que esbozar un retrato, nos ofrece una serie de instantáneas que contribuyen a reconstruir el relato de este periodo de intensa actividad poética. Por esta

¹⁶⁵ J. Gil de Biedma, “Sobre la edad madura de Jaime Gil de Biedma”, entrevista de Arcadi Espada y Ramón Santiago, *Conversaciones*, p. 132.

razón, me parece pertinente detenerme a continuación en algunos hitos que forman parte fundamental del proyecto (auto)biográfico de Gil de Biedma tal como quedan registrados en estos cuadernos.

“Compañeros de viaje”: de la Escuela de Barcelona a la *gauche divine*.

La parte inicial del segundo diario de Gil de Biedma, en específico el bienio 1959-1960, abarca un periodo fundamental para la afirmación del grupo de poetas de la Escuela de Barcelona. Como hemos visto, la labor de política literaria había comenzado al menos desde mediados de los 50, con el proyecto de la revista *Laye* y con la polémica de poesía y comunicación. Esta labor daría sus primeros frutos hacia finales de la década, cuando algunas composiciones de los poetas barceloneses comenzaron a aparecer en revistas de circulación nacional, como *Papeles de Son Armadans* o *Ínsula*. Sin embargo, como acto fundacional y de afirmación, fue sobre todo importante el homenaje a Antonio Machado en Collioure en febrero de 1959, tras el cual tomarían forma una serie de iniciativas de promoción generacional. Aunque apenas esbozados, varios de estos acontecimientos se encuentran anotados por Gil de Biedma.

El fin de semana del 20 al 22 de febrero de 1959 se llevó a cabo un homenaje a Antonio Machado en la localidad francesa de Collioure, donde el poeta sevillano había fallecido en febrero de 1939 huyendo de España al finalizar la guerra civil. Convocado por algunos miembros del Partido Comunista, el jubileo machadiano tenía por cometido juntar a los intelectuales españoles en el exilio con aquellos que representaban la voz de la disidencia dentro del territorio gobernado por Franco. Entre los integrantes del primer grupo se

encontraban José Herrera Petere, Pablo de Azcárate, José Corrales Egea, Manuel Tuñón de Lara y Germán Bleiberg. El grupo más numeroso estaba conformado, en cambio, por los antifranquistas que vivían en España: Blas de Otero a la cabeza y, sobre todo, los jóvenes escritores de la llamada generación de medio siglo: Ángel González, José Manuel Caballero Bonald, José Ángel Valente y, por supuesto, el grupo de la Escuela de Barcelona: José Agustín y Juan Goytisolo, Carlos Barral, José María Castellet, Joan Ferraté y Jaime Gil de Biedma. Como apunta Carme Riera, “el homenaje fue punto de partida para la invención de la generación, ‘una generación –escribe Castellet– que se siente unida y en movimiento precisamente conmemorando el veinte aniversario de Machado’.”¹⁶⁶ A partir de este homenaje, la figura del poeta sevillano se habría de convertir en una especie de insignia para los futuros proyectos de la joven promoción de escritores.

Se ha escrito mucho sobre la apropiación de Machado por parte de los escritores del llamado realismo crítico. Más que ningún otro poeta español de la primera mitad del siglo xx, la figura de Machado se convirtió en el estandarte de la historia reciente de España, tanto para la cultura oficial franquista como, después, para la poesía social. En el caso de los poetas de la generación de medio siglo, la importancia simbólica de la figura de Machado fue expuesta en sus rasgos esenciales por Castellet en su antología *Veinte años de poesía española*, en la cual dedicó un apartado al arte poético de Antonio Machado. Tomando como punto de partida sobre todo las reflexiones poéticas del sevillano en su malogrado discurso de ingreso a la Real Academia Española, Castellet trazó el camino que de la liquidación del simbolismo conducía hacia la actitud realista de los nuevos poetas. En este sentido, identificando a Machado como su precursor más inmediato, el crítico catalán atribuía a la

¹⁶⁶ C. Riera, *La Escuela de Barcelona*, p. 174.

nueva generación de escritores una conciencia poética común que “se sabe y se quiere realista, no solamente por el objeto de su poesía, sino también formalmente, a través de un lenguaje coloquial y de una cierta técnica narrativa”.¹⁶⁷

Como figura simbólica, Antonio Machado se volvía una referencia obligada no sólo por su magisterio poético, sino también, y sobre todo, por su conducta civil. Evidentemente, el entusiasmo de cada uno de los miembros de la generación de medio siglo ante la figura del autor de *Campos de Castilla* requiere ser matizado, pues la mayoría de estos poetas hizo un balance posterior de sus simpatías machadianas.¹⁶⁸ Sin embargo, hay que considerar la congregación del grupo en torno a la figura de Machado como un acto simbólico de posicionamiento ante la cultura oficial: representaba, por una parte, un acto de rebeldía frente al régimen de Franco y, por otra, una invitación a los poetas españoles a discutir un tema que ya ocupaba desde hacía algunos años a los intelectuales de otras latitudes de Europa.

Pasados los años, se ha avivado la discusión sobre hasta qué punto la reapropiación de Antonio Machado partía de una visión sesgada de su obra, que a su vez respondía a los intereses de grupo.¹⁶⁹ Como es sabido, en el lanzamiento de cualquier proyecto generacional la reivindicación de los precursores suele tender hacia una entronización simbólica, pero no

¹⁶⁷ José María Castellet, “Justificación”, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Seix Barral, Barcelona, 1960, p. 104.

¹⁶⁸ En una concisa evocación generacional, José Manuel Caballero Bonald recuerda: “Algunos integrantes del grupo del 50 –Barral, por ejemplo– acabaron confesando sus muy escasas afinidades con la obra –ya que no con el ideario republicano– de Machado. Otros –Ángel González, Brines, Goytisolo– nunca dejaron de reconocerse como muy machadianos. Por lo que a mí respecta, ya he contado algo de esos encuentros y desencuentros más o menos mediatizados por los requerimientos políticos de nuestra experiencia histórica”, “Los poetas del 50 ante la tumba de Machado”, en Carme Riera y María Payeras (eds.), *1959: De Collioure a Formentor*, Visor, Madrid, 2009, p. 31.

¹⁶⁹ Ya el mismo José Ángel Valente había señalado estas reapropiaciones parciales de la obra de Antonio Machado en su ensayo “Machado y sus apócrifos”, incluido en *Las palabras de la tribu*, Siglo XXI, Madrid, 1971. De igual forma, Carme Riera dedicó un breve apartado a la visión parcial del magisterio de Antonio Machado (en especial con relación a la antología *Veinte años de poesía española*), en *La Escuela de Barcelona*, pp. 196-200. Un balance puntual sobre esta cuestión se encuentra en el ensayo de María Payeras, “La doble luz de Machado en los poetas de ‘Colliure’”, en *1959: De Collioure a Formentor*, ed. cit., pp. 127-140

por eso deja de resultar instructiva. En este caso, la reivindicación de Machado da pistas sobre la transformación del campo poético español a mediados del siglo xx. Visto en retrospectiva, en los relatos autobiográficos de la casi totalidad de los poetas de medio siglo, el encuentro machadiano en Collioure representó un hito fundacional cuya trascendencia y mitificación han sido matizadas por el paso del tiempo.¹⁷⁰

Sobre la visita a Collioure, Gil de Biedma anota apenas unas rápidas impresiones el 24 de febrero de aquel año: “Regresado ayer de Collioure. El homenaje discreto –y hasta emocionante–. El conjunto estuvo muy bien, interesante y divertido. Para nosotros, además, una afirmación de grupo” (p. 337).¹⁷¹ Esta temprana anotación es ya sintomática de los procesos que presiden la construcción de este nuevo diario, pues el trabajo de la rememoración (incluso de acontecimientos cercanos en el tiempo) se difumina en la escritura diarística: la atención del diarista se vuelca, más bien, en la creación poética. En este caso, la visita a la tumba del poeta sevillano se cristaliza en un par de poemas que formarán parte de la primera edición de *Compañeros de viaje*: “A un maestro vivo” y “Desde lejos”, de los cuales el autor deja constancia en una posterior nota del 6 de marzo, donde además informa que se publicarán en un número de homenaje a Antonio Machado de la revista *Acento*

¹⁷⁰ Para un balance de la presencia de Machado en la poesía española de la posguerra, véase el fundamental estudio de José Olivio Jiménez, *Presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Nebraska, 1983. Para el caso específico de la generación mediosecular, resulta imprescindible la lectura del ya citado libro colectivo preparado por Carme Riera y María Payeras, 1959: *De Collioure a Formentor*, en especial la primera parte dedicada precisamente a la visita a la tumba de Machado y a las posteriores repercusiones en la trayectoria poética de los escritores que allí se dieron cita.

¹⁷¹ Una reconstrucción mucho más pormenorizada de este acontecimiento se encuentra en el segundo volumen de las *Memorias* de Carlos Barral, “Los años sin excusa”, pp. 489-499. La conciencia del gesto generacional se encuentra también anotada por Barral: “En el festejo machadiano coincidían casi todas las vías de comprobación de esa incipiente investidura: el colegio de poetas de mi generación, sobre los que necesariamente había que fundar la política de relevo de famas y respetos en el terreno de la poesía, hasta ahora anclada en la *banausia* de los cafés madrileños y en la liturgia sentimental del papado de Vicente Aleixandre”, pp. 495-496.

Cultural.¹⁷² En lo que respecta a la joven generación poética, “A un maestro vivo” podría leerse como una afirmación del grupo previo a su consagración en el panorama literario español. De aquí el particular uso del plural que prima en el poema: “Por lo que de ti aprendimos. / [...] Por ti. Gracias. Porque en ti / conocimos nuestra fuerza”.

Resulta significativo que, varios años después, el autor haya decidido suprimir los dos poemas mencionados, justificando así su decisión: “De la sección tercera y final he suprimido un poema, ‘Desde lejos’, en el que deliberadamente conspiré para enmascarar la influencia de Jorge Guillén con imitaciones y *collages* de Antonio Machado. Su deshonestidad hace ya muchos años que me causa rubor.¹⁷³ He suprimido también ‘A un maestro vivo’, poemilla dedicatorio que le precedía y que, por sí solo, no se tiene”.¹⁷⁴ ¿Cómo leer esta decisión del Gil de Biedma maduro, que ha abandonado ya el camino de la poesía? Cuando colocados en el contexto de su proyecto (auto)biográfico, los tempranos poemas inspirados en el magisterio machadiano podrían revestir un carácter más bien circunstancial; de aquí que, en un gesto de “honestidad”, el autor haya decidido eliminarlos y, al mismo tiempo, colocar a Machado a la cabeza de *Las personas del verbo*¹⁷⁵, donde aparece citada la cuarta de sus parábolas:

Sabe esperar, aguarda que la marea fluya

¹⁷² El homenaje a Machado de la revista *Acento Cultural* se vio frustrado por la intervención de la censura franquista. Sin embargo, como recaba Álvaro Álvarez en su edición crítica de *Compañeros de viaje*, ambos poemas fueron publicados en el núm. 86-87 de la revista *Caracola*, así como en el libro colectivo *Versos para Antonio Machado*, publicado en París en 1962 por la editorial en el exilio Ruedo Ibérico. Véase Álvaro Álvarez, *Compañeros de viaje* (1959). *El primer Jaime Gil de Biedma*, tesis, El Colegio de México, México, 2009.

¹⁷³ En esta nota se percibe un eco de lo que Auden había escrito para una antología de su poesía publicada en 1966. En las palabras preliminares, el poeta angloamericano aclaraba: “Some poems which I wrote and, unfortunately, published, I have thrown out because they were dishonest [...] A dishonest poem is one which expresses, no matter how well, feelings or beliefs which its author never felt or entertained”, *Collected Poems*, ed. Edward Mendelson, Vintage International, Nueva York, 1991, p. xxv. En cierta medida, esta actitud también da cuenta de la compleja relación que Gil de Biedma entabló con la poesía de Guillén a lo largo de los años: desde la fascinación de juventud hasta el posterior desencanto.

¹⁷⁴ Jaime Gil de Biedma, “A la primera edición”, *Las personas del verbo*, p. 9

¹⁷⁵ Ya desde la edición de *Colección particular*, en 1969, aparecía citada la parábola de Machado.

–así en la costa un barco– sin que el partir te inquiete.
Todo el que aguarda sabe que la victoria es suya;
porque la vida es larga y el arte es un juguete.
Y si la vida es corta
y no llega la mar a tu galera,
aguarda sin partir y siempre espera,
que el arte es largo y, además, no importa.

De esta forma, en visión retrospectiva, el autor de los “Apócrifos” acompaña a Gil de Biedma desde el inicio mismo de su trayectoria poética.¹⁷⁶

Los poemas mencionados no fueron los únicos en reflejar la admiración por Machado. Años más tarde el homenaje al poeta sevillano, como acto generacional, dejará una huella evidente en el poema que inaugura *Moralidades*: “En el nombre de hoy”. Como trasunto de aquella instantánea que retrató a los jóvenes poetas en la localidad francesa, Gil de Biedma fija “definitivamente” a la plana mayor de los compañeros de viaje: Carlos, Ángel, Alfonso y Pepe, Gabriel y Gabriel, Pepe (Caballero), Miguel, Joseagustín y Blas de Otero,¹⁷⁷ quienes, agrupados también por la mala conciencia de clase, se erigen como los pecadores

como yo, que me avergüenzo
de los palos que no me han dado,
señoritos de nacimiento
por mala conciencia escritores
de poesía social.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Araceli Iravedra conjetura lo siguiente sobre esta decisión: “No puede ser más elocuente la anotación de Gil de Biedma a propósito de la exclusión de ‘Desde lejos’ a partir de la primera edición de *Las personas del verbo*. [...] Gil de Biedma prescinde además de la ritual –y no menos endeble– composición celebratoria, que asienta desde el título mismo, ‘A un maestro vivo’, el pacto generacional sellado en Collioure. Y aunque para tal supresión el poeta adujera razones de dependencia con el poema contiguo, sin el cual, según su argumento, *éste no se tenía*, debió de intervenir no sólo la conciencia de su escaso vigor estético, sino también el radical desacuerdo de su autor con la antigua tramoya de mitificaciones urdida una vez en torno a Machado”, “Collioure, un viaje de ida y vuelta”, en *1959: de Collioure a Formentor*, ed. cit., pp. 117-118.

¹⁷⁷ Tal como aparecen citados en el poema, se trata de Carlos Barral, Ángel González, Alfonso Costafreda, José Ángel Valente, Gabriel Ferrater, Gabriel Celaya, José Manuel Caballero Bonald, Miquel Barceló, José Agustín Goytisolo y Blas de Otero.

¹⁷⁸ J. Gil de Biedma, “En el nombre de hoy”, *Moralidades*, p. 10.

Apenas unos meses después del peregrinaje machadiano, tuvo lugar otro acontecimiento de relaciones públicas del grupo poético de Barcelona: me refiero a las Conversaciones Poéticas de Formentor, realizadas entre el 18 y el 25 de mayo en la isla de Mallorca. Convocado por Camilo José Cela desde *Papeles de Son Armadans*, el encuentro tenía por cometido reunir a un importante grupo de poetas para conversar “de poesía y con la poesía”.¹⁷⁹ A diferencia de lo ocurrido en Collioure, a la isla mallorquiná acudieron algunos *mâitres* de la generación del 27: Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso y Gerardo Diego. A esta lista de asistentes se sumaron Carles Riba, Dionisio Ridruejo, Carlos Bousoño, José Hierro, Rafael Santos Torroella, Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Luis Cano y algunos escritores extranjeros como Robert Graves, Anthony Kerrigan, Yves Bonnefoy y Alastair Reid. Por supuesto, el núcleo poético de la Escuela de Barcelona también estuvo presente y asumió un papel activo en la discusión.¹⁸⁰ Este nuevo encuentro ayudó a los jóvenes poetas de Barcelona a confirmarse como miembros de la nueva generación que, tras los fastos de la Generación del 27 y los éxitos recientes de la poesía social, estaba llamada a destacar en el panorama de la poesía española contemporánea. De igual forma, como parte del proyecto generacional, las Conversaciones de Formentor anticiparon la empresa editorial que Seix Barral habría de emprender durante la década de los 60, pues apenas unos días después del encuentro convocado por Cela se llevó a cabo en esa misma localidad el Coloquio Internacional de Novela, organizado por Barral, tras el cual se afirmaría la importancia del editor catalán (y de su grupo más cercano) en el panorama cultural no sólo español, sino también europeo e, incluso, latinoamericano.

¹⁷⁹ *Apud* Carme Riera, *op. cit.*, p. 222.

¹⁸⁰ Carlos Barral se detiene con detalle en la evocación de las Conversaciones. Véase *Memorias*, pp. 545-550.

Por la importancia que revistieron las Conversaciones Poéticas de Formentor, llama por demás la atención que Gil de Biedma no haga la más mínima alusión en su diario. Hay que recurrir a su epistolario para encontrar apenas una mención en una carta a Caballero Bonald, en la cual refiere: “asistí a un día de las conversaciones poéticas, en el curso del cual comenté con algunos amigos nuestros tu inexplicable –y lamentable– ausencia—. Una pena. Yo aunque sólo estuve veinticuatro horas escuetas, me divertí mucho.”¹⁸¹ Esta manifestación de la (des)memoria adquiere ahora un nuevo cariz, pues el ejercicio de la evocación se transmuta textualmente hacia la escritura poética sin haber pasado antes por el tamiz del espacio diarístico. Como explicación de esta ausencia, hay que mencionar que en estos cuadernos existe un considerable vacío entre las fechas que van del 13 de mayo al 22 de junio de 1959, tras lo cual vemos a Gil de Biedma empeñado en las últimas fases compositivas tanto de *Compañeros de viaje* como de su estudio sobre Guillén. Sin embargo, en la pieza que escribe sobre el episodio mallorquín sí queda algún rastro de la temporalización propia del diario, pues “Conversaciones poéticas”, como finalmente se tituló, está encabezado por el lugar y la fecha: Formentor, mayo de 1959.

Respecto a este poema, hay que decir que la primera idea que anota Gil de Biedma en su diario se posterga pasado un año de las Conversaciones. El 23 de julio de 1960 apunta: “He pensado, durante todos estos días, en la viabilidad de ‘Conversaciones poéticas’, el poema sobre Formentor a que me he comprometido con Cela y que, según él, debería estar listo para el 15 de agosto” (p. 414). El poema apareció finalmente en diciembre de ese mismo año, en el número extraordinario LVII bis de *Papeles de Son Armadans*, que reunió algunas colaboraciones de los asistentes a las Conversaciones. Lo primero que hay que notar es que

¹⁸¹ J. Gil de Biedma, *El argumento de la obra*, pp. 202-203.

se trata de un poema por encargo, por lo cual la reflexión –lejos de ser producto de la introspección, como suele ser el caso– tiene su punto de partida en un estímulo externo. Habiendo aceptado el compromiso, Gil de Biedma se plantea como idea general el relato de la transfiguración de Cristo y las consiguientes palabras del apóstol Pedro en Mateo 17:4 (citadas también en el diario): “Maestro, quedémonos aquí. Levantemos tres tabernáculos, uno para Moisés, otro para Elías y otro para ti”. Más allá del carácter mesiánico de los versículos, el poeta enfatiza la idea de un episodio idílico del que no querría volver, como anticipan los versos iniciales del poema que reproduce en su diario y que son prácticamente idénticos a los de la edición final:

Predominaba un sentimiento
de general jubilación.
Abrazos,
inesperadas preguntas de amistad
entre sonrisas, todavía borrosas. (p. 415).

Después del entusiasmo expresado con este inicio, se abre en el diario una considerable brecha, que se prolonga del 25 de julio al 12 de septiembre, fecha en la cual el autor hace un breve repaso de sus días de vacaciones y anota que, antes de iniciarlas, tenía prácticamente saldado el primer movimiento de “Conversaciones”. Los versos que Gil de Biedma vierte en su diario son muy cercanos a la versión definitiva, si bien hará algunas pequeñas, pero muy significativas, modificaciones: sobre todo la referente a los maestros de la generación del 27. En el diario aparecen así los siguientes versos: “y la salutación / de los maestros / entre sonrisas, todavía borrosas / como fotografías de hace tiempo” (pp. 416-417). La lección definitiva en *Moralidades* dirá en cambio: “y la salutación / de algún maestro / (borrosamente

afín a su retrato / en la antología de Gerardo Diego)”.¹⁸² La mención final de la antología de Gerardo Diego no responde a una búsqueda de mayor fidelidad por parte de Gil de Biedma (preocupación, por lo demás, ajena a su poética), sino a la intención de establecer un paralelo generacional con el proyecto de los poetas del 27. Así como la anterior generación tuvo su consagrada antología y construyó su imaginario visual, los jóvenes poetas habrían de emprender un proyecto semejante, al menos en cuanto a la empresa de lanzamiento y de política literaria.

En la misma nota del 12 de septiembre, Gil de Biedma apunta algunos versos para los siguientes movimientos del poema. Uno para el legendario episodio de Carlos Barral y la estatua¹⁸³ y otros para introducir el desenlace. En estos últimos versos (al igual que en la datación que encabeza el poema) creo que es posible rastrear las huellas que termina por dejar la escritura diarística. “Conversaciones poéticas” se despliega en dos movimientos perfectamente diferenciados: el pasado de la rememoración que describe aquellos días en Formentor y el presente de la enunciación en el que el autor recuerda y escribe el poema. En la anotación del diario, los versos que introducen el segundo momento son estos: “Volvimos, por supuesto, / y es otra vez invierno cuando escribo, / pasados ya casi dos años” (p. 418). En la versión final quedarían así:

Por supuesto, volvimos.
Es invierno otra vez, y mis ideas
sobre cualquier posible paraíso
me parece que están bastante claras,

¹⁸² J. Gil de Biedma, “Conversaciones poéticas”, *Moralidades*, p. 21.

¹⁸³ Carlos Barral rememora este episodio, del que (por razones éticas) guarda recuerdos más bien borrosos (basados en gran parte en el poema de Gil de Biedma): “Lo de la estatua no sé qué hora sería, ni lo precisa Jaime Gil en su poema conmemorativo, pero tiene todo el aspecto de una anécdota de final de noche muy regada y tras el mutis de las personas serias y hasta de las compañeras y esposas. La cosa es que, efectivamente, amé la estatua, a la figura de piedra artificial puesta de pie en un escollo frente al muelle del imaginario club [...] Crucé las pocas brazas de agua hasta la roca que apeanaba la figura y rendí homenaje genital [...] a los muslos mayolianos de la robusta muchacha lunar”, *Memorias*, p. 549.

mientras escribo este poema – pero
para qué no admitir que fui feliz,
que a menudo me acuerdo?¹⁸⁴

El proceso de rememoración que se da hacia el final del poema evoca en cierta medida los procedimientos de la escritura diarística, sobre todo tal y como Gil de Biedma la había explorado en el *Retrato del artista*. En este movimiento final, asistimos una vez más al *momentum* de la rememoración en el que los tiempos confluyen y el pasado de la experiencia se diluye en el presente de la escritura. De aquí la decisión del autor de eliminar la referencia temporal más precisa y postular un sentimiento del tiempo que se fundamenta en la recurrente manifestación del recuerdo, subrayada, en primer lugar, por el aislamiento de la frase inicial (“Por supuesto, volvimos”) y, finalmente, por el desplazamiento y la pausa que introduce la coma previa a la frase que sustenta el momento de la enunciación poética: “mientras escribo este poema”.

Con ciertas dificultades e intermitencias, el trabajo en este poema continúa durante los meses de septiembre, octubre y noviembre de 1960. Una nota del 14 de octubre da cuenta del dificultoso proceso de escritura (el cual también se ve interrumpido por la aparición del ensayo sobre Guillén): “He trabajado lentísimamente –sobre todo al principio–, en la segunda tirada de ‘Conversaciones poéticas’, que por fin he concluido” (p. 421). Finalmente, el 14 de noviembre, el autor da carpetazo: “El viernes pasado terminé ‘Conversaciones poéticas’: setenta y dos versos, o sea, la pieza más extensa que he escrito con posterioridad a ‘La lágrima’. No estoy acostumbrado a forzarme en el trabajo poético, como he acabado por

¹⁸⁴ J. Gil de Biedma, “Conversaciones poéticas”, p. 23.

hacer en el presente caso; la consecuencia es que me siento un tanto desorientado con respecto a la calidad del producto” (p. 423).¹⁸⁵

La anterior reflexión corrobora que “Conversaciones poéticas” representó para Gil de Biedma una especie de fracaso en cuanto a los resultados que él mismo hubiera esperado, por lo cual siguió trabajando en él para las posteriores ediciones de su obra. Así pues, la presencia escritural de este poema en el diario da testimonio de las diversas aristas que caracterizan el trabajo del poeta. De igual forma, este poema representa dentro del proyecto (auto)biográfico y generacional una de las composiciones que ofrecen un retrato de la experiencia del poeta y su grupo de amigos durante estos años. En su relación con la escritura diarística, me parece representativo del proceso que se lleva a cabo en estos cuadernos, los cuales se convierten en el telar que filtra la experiencia y registran los procesos creativos que van dando forma al nuevo poemario.

La labor de relaciones públicas tanto en Collioure como en Formentor desembocó finalmente en tres acontecimientos importantes para la afirmación del grupo poético de la Escuela de Barcelona: la lectura de Barral, Gil de Biedma y el mayor de los Goytisolo en el Ateneo de Madrid, la aparición de la antología *Veinte años de poesía española* y el lanzamiento de la colección de poesía Colliure. Siguiendo el mismo trayecto del que deja registros Gil de Biedma en su diario, me detengo cronológicamente en estos tres momentos.

Conscientes de la importancia de posicionarse en el centro del panorama cultural de España, los poetas de la Escuela de Barcelona llevaron a cabo una lectura el 29 de octubre de 1959 en el Ateneo de Madrid. Dicho evento fue posible por la mediación de José Hierro;

¹⁸⁵ En un particular gesto irónico que hace coincidir la conclusión del poema con un acontecimiento importante en la vida del autor, Gil de Biedma remata así la entrada: “Ayer cumplí treinta y un años, con el natural desagrado” (p. 423).

Carlos Bousoño, el crítico más importante de la generación anterior, fungió como presentador de los jóvenes escritores. De esta forma, los nuevos poetas se presentaban ante las fuerzas hegemónicas de la literatura española y se posicionaban frente a la generación mayor de los escritores realistas, proponiendo un tipo de poesía social que rehuía cualquier tipo de populismo y ahondaba, en cambio, en la propia mala conciencia de clase, como remarca García Montero: “No se consideran portavoces de los sufrimientos del pueblo, no hablan desde una verdad sufrida, sino desde una conciencia ética que les obliga a tomar postura contra su propia clase”.¹⁸⁶

El mismo 29 de octubre anota Gil de Biedma en su diario: “Salgo esta mañana para Madrid. Esta tarde, lectura de Carlos, José Agustín y mía en el Ateneo” (p. 365). Y apenas unos días después, el 2 de noviembre, relata algunos pormenores: “La lectura, creo que un éxito. Eso es lo que nos han dicho; y la seguridad especial que yo sentí al leer –y que me hizo leer mejor que ninguna otra vez– parece confirmarlo –esa sensación de que uno puede con el público. Desde luego, el efecto de los tres –Carlos, primero, luego yo, finalmente José Agustín– resultó homogéneo y al mismo tiempo variado” (p. 365). Este entusiasmo aparece expresado de manera muy similar en una carta dirigida a José Ángel Valente el 30 de noviembre, en la cual además el autor hace hincapié en la importancia del evento “como un impacto definitivo en la estulticia del ambiente”.¹⁸⁷

Carme Riera sostiene que el viaje a Madrid cumplió con un objetivo no sólo poético, sino también político,¹⁸⁸ pues, además de la lectura en el Ateneo, durante el día de Todos los Santos los jóvenes poetas visitaron las tumbas de Pío Baroja y de Pablo Iglesias, histórico

¹⁸⁶ L. García Montero, *Un orden conflictivo. (La poesía de Jaime Gil de Biedma)*, p. 25.

¹⁸⁷ J. Gil de Biedma, *El argumento de la obra*, p. 207.

¹⁸⁸ Véase C. Riera, *op. cit.*, p. 169.

líder socialista español. Gil de Biedma también anota el acontecimiento: “Domingo por la mañana, expedición en grupo al cementerio civil de Madrid, a visitar las tumbas de Baroja y Pablo Iglesias, esta última cubierta de flores y rodeada de gentes –hombres y mujeres del pueblo, algunos con hijos–. Emocionante” (p. 366).

La visita al cementerio de Madrid se materializaría en el poema “Un día de difuntos”, en el cual el autor empieza a trabajar unos meses después, como consigna el 25 de mayo de 1960: “Idea para el principio del poema sobre el día de difuntos en Madrid” (p. 407). En este ejercicio de rememoración, partiendo una vez más del presente de la enunciación, el poeta vuelve a los acontecimientos ocurridos unos meses antes, en un movimiento que queda perfectamente plasmado en el arranque del poema: “Ahora que han pasado nueve meses / quiero yo recordar un cielo de octubre” (pp. 407-408). Sin embargo (como suele suceder en los procesos textuales de rememoración de Gil de Biedma), el trabajo se interrumpe y la evocación del episodio se posterga varios meses, durante los cuales el autor trabaja en otras composiciones que, por diversas razones, le resultan más apremiantes. Precisamente el 1 de diciembre de 1960, como si el inicio de aquel poema no hubiera dejado su huella en el diario, el autor (re)inicia su escritura: “He empezado con el poema sobre nuestra excursión al cementerio civil de Madrid, el pasado año” (p. 430), tras lo cual apunta la versión prácticamente definitiva del primer movimiento. Días más tarde, el 20 de diciembre, se dedica finalmente a evocar la visita: “Éramos unos cuantos / intelectuales, compañeros jóvenes, / los que aquella mañana lentamente avanzábamos / entre la multitud, camino de los cementerios” (p. 431). El paso de la primera persona en la obertura al plural del segundo movimiento marca también la apertura del poema desde el espacio íntimo de la escritura autobiográfica hacia la experiencia generacional compartida con los compañeros de viaje.

La labor en “Un día de difuntos” se prolonga hasta los primeros meses de 1961, en los cuales vemos al autor trabajar en el segundo y tercer movimiento (13 de enero). Sin embargo, no termina por sentirse convencido del resultado del poema, como deja claro el 23 de febrero:

Lo que llevo escrito no acaba de complacerme, y para lo que está aún pendiente no tengo casi ideas ni, lo que es peor, una idea formal a la cual atenerme. De una manera u otra, el poema no acaba de cautivar mi imaginación. Empiezo a preguntarme si lo terminaré y si no me estaré forzando. Sería una verdadera derrota quedarme empantanado con treinta y seis versos y sin poder sacar el carro adelante: nunca me ha pasado en fase tan avanzada de la composición (p. 439).

Además del aspecto formal que ocupa parte importante de las reflexiones poéticas de Gil de Biedma durante el trabajo de escritura, aparece aquí otro elemento fundamental en los poemas que podríamos considerar evocativos. Me refiero al tema de la imaginación. Y es que, como sostenía el autor, “escribir poesía es, por encima de todo, imaginación, lo cual implica cierto distanciamiento”.¹⁸⁹ Este distanciamiento se vuelve necesario para elaborar un retrato generacional que no parezca circunstancial, sino que se erija como una invocación hacia el futuro, como quedaría de manifiesto en los últimos versos del poema, a los cuales el autor llega finalmente el 17 de abril y que rezan:

Porque pienso que en todos la imagen de aquel día,
la visión de aquel sol
y de aquella cabeza de español yacente
vivirán como un símbolo, como una invocación
apasionada hacia el futuro, en los momentos malos.¹⁹⁰

La conclusión del poema parece representar un punto de inflexión para Gil de Biedma, como deja entrever al declarar: “por el momento no siento deseos de ponerme a otro poema”

¹⁸⁹ J. Gil de Biedma, “Sobre la edad madura de Jaime Gil de Biedma”, Entrevista de Arcadi Espada y Ramón Santiago, *Conversaciones*, p. 133.

¹⁹⁰ J. Gil de Biedma, “Un día de difuntos”, *Moralidades*, p. 48.

(p. 445); si bien de inmediato este deseo cambia de curso. Así, con el grupo de poemas que conforman “En el nombre de hoy”, “Conversaciones poéticas” y “Un día de difuntos”, Gil de Biedma condensa la experiencia generacional de la que va dejando registro en ese proceso que comunica el espacio diarístico con la escritura poética para dar forma a su proyecto (auto)biográfico.

Tras los actos de representación durante el año de 1959, el grupo de escritores de Barcelona lanzó un par de proyectos editoriales que culminaron con el trabajo de política literaria que habían emprendido al menos desde mediados de la década. De esta forma, finalmente en 1960 vio la luz la tan proyectada antología cuya idea original se remontaba a los tiempos de la revista *Laye*. Durante los primeros meses del año se intensificó el trabajo para ultimar el libro, tal como lo deja en claro Gil de Biedma en algunas de sus anotaciones y también en carta a Caballero Bonald: “Ayer en casa de Carlos, con José María. Redacción de la carta circular anunciando la colección de poesía Antonio Machado y discusión y corrección última de su estudio preliminar a la antología” (p. 390); “La antología de Castellet saldrá en breve y todos esperamos con curiosidad las reacciones ‘de la afición’.”¹⁹¹ Merecería todo un estudio aparte la consideración de la importancia y de las reacciones que desató la antología, publicada con el título de *Veinte años de poesía española*.¹⁹² Me interesa aquí, en

¹⁹¹ J. Gil de Biedma, *El argumento de la obra*, p. 214. Barral ahonda en la urgencia de terminar la antología durante estos meses, con el cometido de, finalmente, posicionarse en el centro del panorama cultural español, como él mismo manifiesta: “Hasta entonces y desde que habíamos entrado en el juego, el reconocimiento por parte de la sociedad literaria establecida nos venía resultando muy trabajoso. Conseguir leernos en letra impresa había sido, en cada caso, arduo y penoso. Y seguían citándonos como un grupo marginal, de extravagantes, con respecto a la tradición y a la norma”, *Memorias*, p. 502.

¹⁹² Para un estudio sucinto de la historia y la importancia de la antología, véase el trabajo de Miguel Ángel García, “*Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Canon realista y compromiso del 27”, en Miguel Ángel García, (ed.), *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea. Antologías y poemas*, Madrid, Visor, 2017, pp. 37-64.

cambio, recalcar el significado que tuvo en la carrera de Gil de Biedma como parte de su campaña para dar a conocer su obra y la de su círculo cercano.

La publicación de la antología coincidió con la aparición del ensayo sobre la obra de Guillen, por lo que desde muy pronto Gil de Biedma consideró las implicaciones que podía tener su intervención en el proyecto grupal: “Veremos cómo reacciona la crítica –anota–, sobre todo la *coterie* de *Ínsula*, en Madrid, actualmente escocida por la antología de Castellet –y probablemente algo enterada del papel que yo he jugado en la composición de la tal antología–.” (p. 422). No obstante, en una posterior carta a Caballero Bonald, el poeta catalán expresa con una nota de satisfacción el escándalo que se ha suscitado: “Si mantienes contacto un poco continuo con España, especialmente a través de revistas literarias, habrás visto ya que en torno a la antología de José María Castellet se ha levantado bastante polvareda. Creo que es lo mejor que podía ocurrirnos: por lo pronto, la antología en cuestión está teniendo un éxito poco frecuente en este tipo de libros”.¹⁹³ Así concluye uno de los episodios más importantes (quizás el más significativo) para la llamada promoción de medio siglo, cuyo núcleo operativo de promoción generacional se había fraguado en los domicilios y los despachos de los jóvenes escritores de Barcelona.

Sin embargo, la muestra seleccionada para la antología no podía ser suficiente para consolidar la presencia de los nuevos poetas, por lo que emprendieron paralelamente una empresa editorial que daría cabida a las publicaciones individuales: se trató de la colección de poesía Colliure. Ya habíamos visto que, al aludir a los trabajos en el libro de Castellet, Gil de Biedma también había hecho referencia a una colección de poesía que, en ese entonces, se planeaba titular Antonio Machado. Poco tiempo después, anotado en el diario el 25 de

¹⁹³ J. Gil de Biedma, *El argumento de la obra*, p. 219.

mayo de 1960, el autor refiere las formalidades del proyecto: “El sábado reunión prolongada en casa de Castellet, que al fin desembocó en un proyecto serio para la constitución de una editorial de poesía. Jaime Salinas y yo redactamos, el domingo por la noche, el *memorandum of agreement* que ha de someterse a Víctor Seix” (p. 407).¹⁹⁴ De esta forma, la aventura que había comenzado un año antes frente a la tumba de Machado encuentra su manifestación editorial con el lanzamiento de la colección de poesía promovida y financiada por Barral, Castellet, José Agustín Goytisolo, Salinas y Gil de Biedma.¹⁹⁵ Lo mismo que la antología, la colección Colliure representó una provocación para el grupo hegemónico de Madrid, el cual presidía el panorama poético con su colección Adonais. Finalmente, en 1961 apareció el primer título de Colliure, cuyas publicaciones cesarían en 1966. Entre los autores publicados se encontró la plana mayor de la generación de medio siglo: Ángel González, José Agustín Goytisolo, Carlos Barral, José Manuel Caballero Bonald, José Ángel Valente y Alfonso Costafreda. En esta colección, Gil de Biedma publicaría en 1965 *En favor de Venus*, una selección de sus poemas eróticos.

Las distintas acciones que he venido enunciando tenían como cometido dar un cierto sentido de unidad a los poetas de la nueva generación, agrupados en general bajo la bandera de la poesía social, tal como se puede inferir de cada uno de los movimientos del proyecto de lanzamiento generacional. Sin embargo, hay que mencionar que desde muy pronto esa aparente unidad se vio cuestionada por varios de los poetas que solían ser adscritos al grupo, como ya anticipaba Gil de Biedma en un texto de 1965: “no sería extraño que dentro de muy

¹⁹⁴ Otra alusión a la colección de poesía se encuentra en la ya citada carta a Caballero Bonald del 15 de noviembre de 1960: “para primavera del año próximo contamos con sacar los primeros volúmenes de la colección Colliure de poesía”, J. Gil de Biedma, *El argumento de la obra*, p. 220.

¹⁹⁵ En la correspondencia de Jaime Salinas es posible encontrar algunos detalles de este proyecto editorial. Véase *Cuando editar era una fiesta. Correspondencia privada*, pp. 117-122.

poco se desencadenase una intransigente reacción contra la literatura social que ha predominado, bajo diversas etiquetas y con varios matices, durante los últimos quince años”.¹⁹⁶ En el caso específico de Gil de Biedma, desde el *Retrato del artista* habíamos visto sus dudas respecto al compromiso político y el camino de la poesía social; dudas que, durante los años del trabajo en *Moralidades*, habrán de acentuarse llevándolo paulatinamente al desencanto.

Desde principios de la década de los 60 comenzaron a sucederse algunos acontecimientos que habrían de desestabilizar al grupo de Barcelona. Una señal de este resquebrajamiento se puede ver en la decisión de Gil de Biedma de abandonar el comité de lectura de Seix Barral, tal y como deja constancia en una nota del 31 de mayo de 1961:

Nada llevo apuntado aquí a propósito de mi dimisión como miembro del comité de lectura de Seix Barral, presentada escaso tiempo después de mi regreso de Formentor. Además de diversos motivos personales, que no vale la pena reseñar aquí, hubo uno, determinante, sobre el cual sí quiero reseñar algo. Se trataba de agenciarme un poco más de tiempo libre, para poder llevar a cabo mi ensayo sobre el “Canto a Teresa” que tengo en proyecto y que se titulará “La frescura de Espronceda” (p. 450).

Hay en esta anotación un par de aspectos que vale la pena destacar. En primer lugar, sorprende que el autor decida dejar fuera del espacio de confesión por excelencia esos motivos personales que considera irrelevantes. En este sentido, las omisiones –productos ya no de la (des)memoria sino de la voluntad– se convierten en una señal del paulatino distanciamiento emocional con respecto a los compañeros de viaje. Además de lo anterior, la decisión de Gil de Biedma debe leerse sobre todo como un viraje de los proyectos de promoción generacional hacia una priorización de los proyectos personales.

¹⁹⁶ Jaime Gil de Biedma, “Carta de España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)”, *El pie de la letra*, p. 284.

Sin embargo, el verdadero año de la fractura puede ubicarse en 1962, tal como tiempo después también comentaría Castellet.¹⁹⁷ Hay que recordar que en la primavera de este año estalló una huelga minera en Asturias que fue reprimida violentamente por el régimen de Franco. Un año más tarde, en septiembre de 1963, un grupo de escritores envió al ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, un documento titulado “Los intelectuales contra la tortura y por las libertades democráticas”, firmado por 102 intelectuales que reclamaban contra las acciones tomadas por el gobierno de Franco para reprimir la huelga minera. Dicha carta fue firmada por personajes de primer plano, como Aleixandre o Laín Entralgo, pero también por todos los miembros del grupo de Barcelona, además de otros escritores que orbitaban en torno a la generación de medio siglo.

La adhesión de los diversos integrantes del grupo no fue en todos los casos igual de entusiasta, pues, como se desprende de algunas anotaciones del diario de Gil de Biedma, no todos daban el mismo sentido a la protesta. En el ámbito personal, el autor da cuenta, en primer lugar, del escándalo que representó para su familia ver su nombre entre los firmantes, lo cual le acarreó problemas no sólo con su padre,¹⁹⁸ sino también con directivos de la compañía tabacalera. Más importante aún es la discusión que el documento generó entre los miembros del grupo de Barcelona. En una nota del 9 de octubre, Gil de Biedma narra un encuentro reciente con Juan Goytisolo, quien ha sido blanco de los ataques de Barral por

¹⁹⁷ En otra polémica antología, la de los *Nueve novísimos poetas españoles*, Barral, Barcelona, 1970, Castellet hacía este balance sobre la poesía social a principio de la década de los 60: “alrededor de 1962 los postulados teóricos del ‘realismo’ empiezan a convertirse en pesadilla para muchos, incluidos algunos miembros de la generación que con más virulencia los predicó: a partir de este año, más o menos, la generación del ‘realismo’ entra en crisis y se producen abandonos y deserciones”, pp. 17-18.

¹⁹⁸ Comenta el autor el 21 de octubre: “Casi se me olvidaba anotar aquí la reacción de histérico miedo de mi padre, la pasada semana, al ver mi nombre entre los firmantes de la carta sobre las torturas de Asturias. El recuerdo de la escena no sería desagradable, si no fuese por la claridad con que uno descubre lo fundamentalmente deshonesto de su clase en persona tan encantadora como él lo es, y aparentemente tan humana. En fin, la cuestión no tiene remedio y no vale, por tanto, la pena discutir con él” (pp. 522-523).

criticar a la izquierda española desde el extranjero, razón por la cual el editor le acusa de “haberse pasado al grupo de los nihilistas –Gabriel Ferrater y un servidor *among them*” (p. 520); esto en clara oposición “con la situación progresivamente fantasmal de nuestros resistencialistas –Carlos Barral *among them*” (p. 519) Es evidente la clara división que comienza a perfilarse entre los ideales políticos del grupo que, años atrás, confiaba en la inminente caída del régimen de Franco. En este panorama, lo que para Gil de Biedma había sido distanciamiento irónico se transforma ahora en abierto desencanto.¹⁹⁹ Esto se ve confirmado por la decisión de Barral de incluirlo una vez más entre los firmantes de una segunda carta dirigida a Fraga Iribarne en el mismo mes de octubre, lo cual despierta cierto recelo por parte de Gil de Biedma, sobre todo por las consecuencias que le puede acarrear en su entorno cercano: “Todo esto es un poco pesado pues me obliga a pensar y preocuparme por cosas que nada tienen que ver con el normal desarrollo de mis intereses. No dejan de preocuparme, además, las consecuencias prácticas que el asunto pueda tener para mí, si este segundo escrito recibe idéntica publicidad que el primero” (p. 525). Este recelo adquiere nuevas connotaciones poco después, a raíz de una conversación con Jaime Salinas que Gil de Biedma comenta en una nota del 25 de octubre: “Me contó *the news behind the news* que Carlos me había notificado el otro día. Son pintorescas. Según él, uno de los aspectos que le importan en este asunto del escrito a Fraga es ‘que va a servir para politizar a Jaime Gil’”. (p. 524). Nada más alejado de los intereses del poeta para el futuro cercano.

Tras varios años de proyectos colectivos, la labor de política literaria de la generación parece inclinarse cada vez más hacia el primer término del binomio, un campo de actividad, en cambio, que empieza a importar cada vez menos al autor de *Moralidades*. No será de

¹⁹⁹ No hay que olvidar que en 1958 Gil de Biedma había sido rechazado definitivamente del Partido Comunista.

sorprender entonces que durante estos años la relación Barral–Gil de Biedma pase por uno de sus momentos más críticos. Después de años de reuniones, conversaciones y proyectos en común, Gil de Biedma comienza a entrever el declive no sólo de su propia juventud, sino también la de sus compañeros de viaje. Las cartas de protesta dirigidas a Fraga son uno de los últimos atisbos de la juventud del grupo de amigos, pues, como apunta el diarista, toda esa historia lo rejuvenece, haciéndolo volver al invierno y la primavera de 1957. Finalmente, le queda sólo la nostalgia: a inicios de 1964, toda una zona de su pasado se ilumina al recordar los tiempos en compañía de quienes se proclamaban partidarios de la felicidad: “La velada con Carlos Barral –escribe Gil de Biedma– fue casi un regreso *to the good old times*” (p. 535).

La historia del grupo de Barcelona habría de “terminar” simbólicamente allí donde había empezado: frente a la tumba de Antonio Machado. Para conmemorar el 25 aniversario de la muerte del poeta sevillano, se organizó una nueva visita a Collioure. La nota de Gil de Biedma al respecto no deja lugar a dudas sobre la decepción de este segundo homenaje: “La excursión a Colliure no igualó, ni mucho menos, el recuerdo de la de hace cinco años. El tiempo fue detestable y bebimos en exceso” (p. 539). Es de notar cómo el autor pone el acento en el recuerdo más que en el acontecimiento en sí, lo cual es sintomático de los procesos evocativos de su escritura durante estos años, tal como se puede comprobar también en algunos poemas de *Moralidades*.

Hay que señalar que el distanciamiento del grupo no representó una auténtica ruptura, pues, una vez que los jóvenes poetas se dieron a conocer en el panorama de la literatura española, cada uno siguió su particular camino de éxito, sin olvidar nunca esos momentos felices para dejarse ser en amistad. En el fondo, como el mismo Gil de Biedma declarara una década más tarde, el sentimiento de grupo estaba destinado a concluir: “Uno lo tiene hasta

los 30 años. Después, es absurdo ese sentimiento de grupo. No sólo en la literatura. Cuando se tiene esa edad, todavía se vive en pandilla, en banda, como uno vive cuando es muy jovencito; después, en la vida se siguen teniendo amigos, pero se les deja de ver. En la literatura pasa lo mismo. Cada cual se va por su lado”.²⁰⁰ La presencia de los amigos también abandonará la escritura “póstuma” de Gil de Biedma, pues en sus poemas de madurez –así como, en cierta medida, en sus últimos diarios– los veremos como presencias fantasmales habitando un pasado nostálgico.

A mediados de la década de los sesenta la fisionomía del grupo de Barcelona, al igual que la ciudad misma, comienza a cambiar al entrar en la vida cosmopolita que se vivía en otras ciudades de Europa. Paulatinamente, con la aparición de voces más jóvenes que las suyas, los escritores de la Escuela de Barcelona se convierten en los nuevos maestros²⁰¹ y el compromiso político que habían enarbolado a finales de la década anterior tomará un nuevo sentido al encauzarse hacia el movimiento cultural que se conocerá como la *gauche divine*. En los cuadernos de 1964 y 1965 comenzamos a ver este viraje, sobre todo a partir del mapa que se dibuja de los nuevos lugares que frecuentaría el mundo de la cultura barcelonesa.

La noche del 27 de enero de 1964, Gil de Biedma invita a comer a la editora Esther Tusquets y su entonces esposo Jordi Argenté. Tras haberse entregado a uno de sus recurrentes “pruritos pedagógicos”, el poeta se enfrasca en una discusión con Argenté, la cual queda saldada en una posterior cena en el Whisky Club, uno de los lugares de moda de la Barcelona

²⁰⁰ J. Gil de Biedma, “Jaime Gil de Biedma o el paso del tiempo”, Entrevista de Federico Campbell, *Conversaciones*, p. 42.

²⁰¹ Alberto Villamandos remarca la importancia de este cambio generacional, sobre todo tras la publicación de la polémica antología de los *Nueve novísimos poetas españoles*: “La Escuela de Barcelona de poesía –con la ausencia de José Agustín Goytisolo, más próximo a la poesía social–, tan importante como mentor de los jóvenes de la *gauche divine*, adquiría así un nuevo protagonismo en la creación y refrendo de nuevas generaciones poéticas”, *El discreto encanto de la subversión. Una crítica cultural de la gauche divine*, Laetoli, Pamplona, 2011, p. 103.

burguesa de la década. Cifrado en este episodio del que Gil de Biedma da cuenta en su diario un día después, podemos vislumbrar la prehistoria de ese heterogéneo grupo que más tarde sería conocido como la *gauche divine*. Durante los dos últimos años registrados en este diario, vemos al autor de *Moralidades* transitar por una nueva Barcelona que deja atrás el provincialismo español y parece entrar frenéticamente en la modernidad europea. Una ciudad de boutiques, restaurantes, cineclubes y, sobre todos, bares y *boîtes*: Whisky Club, Copacabana, Horse Club, Stork, Flamingo, King's Club y, la joya de la corona, Boccaccio, que se volvería el centro de operaciones *gauchedivine*.

Ahora bien, el deambular de Gil de Biedma por los locales de moda no obedece sólo a su inveterada búsqueda de correrías nocturnas. La nueva fisionomía que trazan los lugares que comienzan a poblar su rutina se instaura en el proceso de transformación generacional del grupo de escritores que había enarbolado la bandera del compromiso político. En una entrevista algunos años posterior, el poeta resumía a Ana María Moix las directrices de esta transformación, situándola precisamente en torno a mediados de la década:

cuando la economía del país se disparó hacia arriba, empezó a resultar cada vez más difícil para el escritor español, o para cualquier persona de izquierdas con intereses intelectuales, contemplar su propia frustración como una imagen, como un símbolo, de la general frustración del país. El *quid pro quo* resultaba cada vez menos espontáneo, cada vez más forzado. Creo que fue eso lo que hirió de muerte a la literatura social. La estabilización y el desarrollo, que fueron costeados por los trabajadores y que obligaron a tantos de ellos a emigrar a otros países, nos obligaron a los escritores a emigrar a otros temas.²⁰²

Así fue como paulatinamente se congregó un grupo de intelectuales barceloneses que se unían bajo la insignia de un antifranquismo no doctrinario, alejándose tanto de la anquilosada cultura oficial del régimen como de los dogmatismos, especialmente morales, que definían

²⁰² *Apud* Ana María Moix, *24 horas con la Gauche Divine*, Lumen, Barcelona, 2014, p. 100.

la ideología de la izquierda oficial, representada especialmente por el Partido Comunista.²⁰³ El esfuerzo de la *gauche divine* por crear y proyectar una identidad colectiva ya no respondía entonces a motivaciones políticas (como una década antes sí había sucedido con la escuela poética de Barcelona), sino a la promoción de una empresa cultural que rompiera con el provincialismo de la España franquista.²⁰⁴

Volviendo a los senderos textuales del proyecto (auto)biográfico de Gil de Biedma, el nuevo tejido urbano que se dibuja en su rutina da forma a otro texto cuyo núcleo se encuentra en el espacio de germinación textual de la escritura diarística. En 1966, en los números 6 y 7 de la revista *Don*, Gil de Biedma publicó una serie de escritos breves que llevaban por título “Revista de bares”. En la edición de *El pie de la letra* en 1980, el autor reunió estos textos, agregando entre paréntesis el significativo subtítulo de “apuntes para una prehistoria de la difunta *gauche divine*”. A mediados de los 60 aún no había surgido dicha denominación;²⁰⁵ sin embargo, vistos en retrospectiva, Gil de Biedma comprueba que en esos breves textos no

²⁰³ En su pormenorizado estudio sobre la *gauche divine*, Alberto Villamandos sintetiza de esta manera la actitud vital de este fenómeno cultural: “Tal vez el término que mejor define la posición de la *gauche divine* en el panorama político español/catalán sería el de *distancia*, a pesar de su carácter social y noctámbulo: distancia que enmascaraba un rechazo frente al franquismo en todos sus aspectos, especialmente su pobreza cultural y su moral tradicional; distancia un tanto irónica frente a la disidencia antifranquista más organizada, su disciplina de partido, su carácter doctrinario y su moral sexual conservadora; y también distancia respecto al nacionalismo conservador catalán y su llamada *cultureta*”, *El discreto encanto de la subversión. Una crítica cultural de la gauche divine*, p. 34.

²⁰⁴ En la ya referida entrevista a Ana María Moix, Gil de Biedma lo resume de la siguiente forma: “La ideología de esas gentes ha muerto en cuanto proposición práctica de orden colectivo, y sólo sobrevive en aquello que ha podido ser asumido como actitud cultural”, en *24 horas con la Gauche Divine*, p. 97.

²⁰⁵ La paternidad del término *gauche divine* es atribuida a Joan de Sagarra, quien, en una nota de 1969, reseñaba la fiesta de presentación de la editorial Tusquets. Para aludir al variopinto grupo de la intelectualidad barcelonesa, el periodista utilizó aquel término de connotaciones irónicamente políticas. No hay que descartar que, además del afrancesamiento esnobista, en el término resonara irónicamente la lección de los intelectuales franceses de la *rive gauche*, quienes habían sido fundamentales en los años de formación del grupo de Barcelona. De cualquier forma, como marca incluso de autopromoción, el término *gauche divine* adquirió rápidamente popularidad entre los miembros “adscritos”.

sólo había retratado los espacios de moda de la Barcelona burguesa, sino que también había descrito, *in nuce*, el fenómeno de la *gauche divine*.²⁰⁶

Lo primero que nota Gil de Biedma en la descripción de quienes frecuentan los lugares de moda de la Barcelona de los sesenta es la brecha generacional cada vez más pronunciada entre los hijos de la guerra civil y la juventud del boom económico español. Frente a la indolencia de los adolescentes y su mundo “colegial, ritualista y retraído”, en el fondo el cronista dibuja a otra clientela mucho más heterogénea, conformada por profesionales de las artes liberales y el espectáculo:

Gente, en fin, encantadora y amable, aunque un poco deprimente, gente que no se decide a establecerse, que no acaba de pagar contribución a la vida. [...] Después de años de acostarse tarde, de tener pequeños amores, de beber mezclando, de sentirse inadaptados, de trabajar sin ganas, de transmigrar de los bares sórdidos, cercanos a las Ramblas, a los bares sofisticados de más arriba de la Diagonal, helos aquí por fin a todos reunidos, un poco deteriorados ya, un sí no es patéticos, pero aún impenitentes portavoces de la inquietud de su generación.²⁰⁷

La presencia del plural enmascara irónicamente el mismo trayecto que el propio Gil de Biedma había recorrido junto a sus compañeros de viaje, convertidos ahora en los nuevos maestros de la generación que les sucede. En este sentido, ya sea desde los proyectos de política literaria que lanzaron a la Escuela de Barcelona o desde el movimiento cultural de la *gauche divine*, queda claro que el proyecto (auto)biográfico del personaje Gil de Biedma tiene que ser considerado dentro de un retrato mucho más amplio que da cuenta de las

²⁰⁶ En una carta dirigida a Joan Ferraté el 6 de abril de 1965, Gil de Biedma señala este visible cambio en la ciudad condal: “Barcelona y la mayor parte del país están en pleno *boom* eufórico. Se abren bares o restaurantes de más o menos pretensión en barrios antes insospechados por la vida de noche. La gente parece que tiene más dinero y que se divierte más, y a mí me parece que incluso está cambiando la expresión de la gente: aquel rópice cejijunto, aquella cara de pedrada del español sempiterno empieza poco a poco a suavizarse”, *El argumento de la obra*, p. 294.

²⁰⁷ Jaime Gil de Biedma, “Revista de bares (o apuntes para una prehistoria de la difunta *gauche divine*)”, *El pie de la letra*, p. 313.

profundas transformaciones que atravesó la España de la posguerra, desde el optimismo resistencialista de los años 50 hasta el abierto desencanto que alcanzaría a los años de la transición.

En el espacio diarístico del personaje, la transición definitiva durante estos años se ve reflejada en su cambio de domicilio. Después de haber habitado durante varios años el sótano de Muntaner que se volvió un lugar mítico de la cultura barcelonesa durante los años de composición de *Moralidades*, a finales de 1964 vemos al personaje ultimando las negociaciones para mudarse a un moderno departamento proyectado por el arquitecto Ricardo Bofill, otro de los miembros adscritos a la *gauche divine*. Desde este nuevo domicilio en Maestro Pérez Cabrero, el autor no sólo habrá de oficiar como *mestre* de los nuevos poetas, sino que también dará muerte a su personaje espectral e incluso escribirá algunos versos después de la muerte de Jaime Gil de Biedma.

Diario de un desencanto: las ruinas del compromiso

La poética del desvanecimiento que va dando forma a este segundo diario se entreteje con el relato del desencanto político del personaje o, como él mismo lo llama en diversas ocasiones, con su proceso de desmoralización. Las señales de este abierto desencanto se perciben desde las etapas iniciales de composición de *Moralidades*, tal como se puede comprobar en uno de los primeros poemas que emprende el autor: “Noche triste de octubre, 1959”, cuyas primeras aproximaciones datan de noviembre de 1959 y que estará muy presente en el diario durante los últimos meses de este año y los primeros de 1960.

En la última lectura pública de su poesía, realizada en la Residencia de Estudiantes, el 9 de diciembre de 1988, Gil de Biedma mencionaba lo siguiente a propósito del poema en cuestión:

es un poema que se inscribe muy claramente en un género de poesía que entonces disfrutaba de un inmenso favor, que es la poesía social. [...] En los poemas de poesía social que yo escribí en aquella época, y en éste muy especialmente, hay un intento de someter un asunto de interés común y de experiencia social común de la vida social española en aquel momento a un tratamiento literario absolutamente similar al que recibe un tema literario, un topos literario tradicional. Es decir, ponerlo exactamente a la misma distancia respecto al poeta y también respecto a la voz que habla en el poema, que no siempre coinciden.²⁰⁸

En este caso, el asunto de interés común al que se refiere el poeta fue la promulgación, en julio de 1959, de las leyes de estabilización económica, las cuales aseguraron el porvenir económico del régimen de Franco. Siguiendo el ejemplo de Baudelaire en su poema “Chante d’automne”, Gil de Biedma augura “el presentimiento del mal tiempo, en octubre del cincuenta y nueve, al que se une el presentimiento de un invierno de penuria económica, de dureza, que va a afectar a todos”.²⁰⁹ En el poema, la voz que habla deja entrever el claro pesimismo ante la realidad (y el futuro) de España, como lo sintetiza en la cuarta estrofa:

Y he pensado en los miles de seres humanos,
hombres y mujeres que en este mismo instante,
con el primer escalofrío,
han vuelto a preguntarse por sus preocupaciones,
por su fatiga anticipada,
por su ansiedad para este invierno²¹⁰

²⁰⁸ Jaime Gil de Biedma, “Lectura de poemas. En la Residencia de Estudiantes, 9 de diciembre de 1988”, *El pie de la letra*, p. 644.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 645.

²¹⁰ J. Gil de Biedma, “Noche triste de octubre, 1959”, *Moralidades*, pp. 17-18. No sería aventurado conjeturar que esta imagen se remonta a una anotación del diario, en específico al episodio hongkonés del *Retrato del artista* al que ya me he referido anteriormente, en el cual el autor también insiste en la precariedad de quienes viven “sin esperanza de hotel, sin esperar rabiosamente que den las siete para escapar y saltar al otro lado de la vida” (p. 146).

En estos versos comienza a vislumbrarse la señal del desencanto, lo cual se ve confirmado por unas anotaciones que hace el autor a propósito de este poema el 15 de enero de 1960. Empantanado en la composición, Gil de Biedma se cuestiona sobre los motivos del *impasse* y llega a la conclusión de que se debe en gran parte a la actitud moral que asume la voz que habla, la cual, en esta ocasión, debe evitar toda ironía para asumir la actitud moral adecuada al planteamiento del poema. Estas dificultades de orden no sólo compositivo sino también sentimental, llevan al autor a concluir precipitadamente el poema, tal como lo expresa el 10 de febrero de 1960 con una marcada nota de decepción: “He llegado, pues, a la conclusión de que, al menos para mi capacidad actual de escritor, el poema no podía ir más allá ni decir más de lo dicho” (p. 389). La señal de este fracaso temprano anticipa el camino del desencanto, pues la renuncia a la ironía en este poema deja en evidencia que, en cuanto a las piezas de contenido social, el distanciamiento le plantea al autor problemas de orden moral y compositivo con los que le costará cada vez más trabajo lidiar.

Sin embargo, en estos años el autor afronta el desafío de la poesía social también por otros derroteros. En consonancia con la antología preparada por Castellet y el grupo de poetas de Barcelona, el hispanista italiano Dario Puccini preparó una antología titulada *Romancero della resistenza spagnola*, publicada por primera vez en 1960. Por evidentes razones de censura, la primera edición en español de dicho trabajo apareció en México en 1967. Los jóvenes poetas de Barcelona tuvieron un papel activo en el trabajo de Puccini, pues, además de aparecer entre los autores antologados, se encargaron de hacer algunas traducciones de los poemas que no habían sido escritos originalmente en español. En el caso específico de Gil de Biedma, él se hizo cargo de los poetas ingleses, tal y como deja constancia en su diario, primero el 22 de noviembre, cuando se refiere a la traducción en curso de “Ultima ratio

regum”, de Stephen Spender, y, meses más tarde, cuando menciona que ha estado trabajando en “un poema inglés del *Romancero de la resistencia*” (p. 440). De acuerdo a la investigación documental de Andreu Jaume, a Gil de Biedma se pueden atribuir entonces la traducciones de “Spain” de Auden y la de “Remembering Spain” de Louis MacNeice, además del poema ya mencionado de Spender. Es bien sabida la importancia que tuvo la obra de los poetas ingleses de los años 30 en la escritura de Gil de Biedma. En lo que atañe a estas traducciones, apelando a la importancia de la guerra civil en la historia reciente de España, se convierten en un testimonio significativo de uno de los últimos momentos de mayor politización por parte del poeta barcelonés, tal como sostiene Andrew Samuel Walsh al analizar la influencia de Auden en la obra de Gil de Biedma.²¹¹

Además de la guerra civil española, otro de los acontecimientos de política internacional que había interesado a gran parte de los intelectuales durante estos años fue la Revolución Cubana y los posteriores intentos por derrocar al gobierno de Castro. En su diario, Gil de Biedma registra el 18 de abril de 1961 el desembarco en la bahía de Cochinos y aunque se trata de una anotación escueta, el tono de ésta dice mucho sobre la actitud del poeta: “Cabreado y deprimido por las noticias de Cuba, donde en la madrugada de ayer se produjo un desembarco contrarrevolucionario” (p. 446). Meses más tarde, tomando como punto de partida este acontecimiento, el autor escribe un “poemilla de circunstancias”, como él mismo lo llama, que aparece en el libro colectivo *España canta a Cuba*, publicado por la editorial en el exilio Ruedo Ibérico en 1962. Si bien este poema, titulado “Durante la invasión” – incluido en la edición definitiva de *Moralidades*– representa una de las últimas manifestaciones de la esperanza en un futuro prometedor, también es cierto que se percibe

²¹¹ Véase Andrew Samuel Walsh, *Jaime Gil de Biedma y la tradición angloamericana*, p. 133.

en él una fuerte nota de pesimismo a propósito “de las cosas que siempre suceden / y que no acaban nunca, o acaban en fracaso”.²¹² Panorama que Gil de Biedma corroboraría en España durante los años siguientes.

Como he mencionado en el anterior apartado, la huelga minera de Asturias en 1962 se convirtió para muchos intelectuales en la última gran esperanza de acabar con el régimen de Franco, por lo que su represión contribuyó al desencanto que muchos vivieron ante el futuro inmediato de España. En el caso de Gil de Biedma, este último llamado a la esperanza cristalizó en un poema dedicado al movimiento minero, publicado en *Moralidades* con el título de “Mayo 62” y en *Las personas del verbo* como “Asturias, 1962”.²¹³ En una anotación del diario, fechada el 17 de septiembre de ese mismo año, refiere el poeta: “he escrito, por fin, el poema sobre Asturias que me pidiera Antonio Pérez, desarrollando una idea que se me presentó en la Nava, una noche de insomnio. Se titula ‘A propósito de Asturias’” (p. 490). En esta breve pieza, la voz poética anuncia el clima de silencio que prosiguió a los años de la guerra civil:

Como después de una detonación
cambia el silencio, así la guerra
nos dejó mucho tiempo ensordecidos.²¹⁴

²¹² J. Gil de Biedma, “Durante la invasión”, *Moralidades*, p. 51.

²¹³ El cambio de título en este poema puede ser también un indicador de la particular simbiosis que se manifiesta en estos años entre la escritura diarística y la labor poética. El título que insiste únicamente en la fecha del acontecimiento (haciéndose eco del tiempo de la memoria reciente) parece dejar fuera la importancia del espacio en el devenir de los acontecimientos. Hay que remarcar las reminiscencias políticas que despertaba el nombre Asturias, que ya desde el levantamiento en contra del gobierno de la República en 1934 representaba un lugar simbólico de la rebelión en España. Podríamos decir entonces que, con el cambio de título, el espacio de la rememoración pasa de una reflexión autobiográfica monológica hacia una consideración de naturaleza mucho más dialógica.

²¹⁴ J. Gil de Biedma, “Mayo 62”, *Moralidades*, p. 45.

Tras lo cual, en un movimiento temporal que pone en primer plano los acontecimientos de 1962, la voz poética manifiesta una abierta esperanza de cara al futuro cercano:

[...] Pero el silencio
es hoy distinto, porque está cargado.
Nos vuelve a visitar la confianza,

mientras imaginamos un paisaje
de vagonetas en las bocaminas
y de grúas inmóviles, como en una instantánea.²¹⁵

A pesar del discreto optimismo que permea el tono de este poema, la represión que sufrieron los mineros en Asturias, aunado al panorama favorable que parecía estar viviendo la España franquista, representó para algunos la confirmación de que el régimen habría de terminar sólo cuando muriera el dictador, tal como lo deja ver el mismo Gil de Biedma en el atinado diagnóstico que plantea en una carta a Joan Ferraté en noviembre de 1962: “adquiriremos nuevas miserias y nuevos defectos sin perder ninguno de los antiguos. Creo que hemos entrado resueltamente por ese camino y ni siquiera la inmediata caída de Franco y un colapso político –cosas, una y otra, casi por completo improbables– nos salvarían ya: el ‘milagro español’ está en marcha y participaremos de la prosperidad europea a escala española”.²¹⁶ Como lo demuestra esta reflexión, la manifestación intelectual y sentimental del desencanto se abre paso en la trayectoria del personaje Gil de Biedma, lo cual lo lleva a cuestionarse, a principios de 1963, sobre su peculiar desmoralización y cómo ésta se origina no en el “hecho de vivir en una sociedad capitalista, sino en el de vivir en una sociedad industrial” (p. 495).

²¹⁵ *Loc. cit.*

²¹⁶ J. Gil de Biedma, *El argumento de la obra*, p. 241.

Sobre el particular proceso de la modernidad española y su inferencia en la desmoralización del poeta, resulta por demás revelador un artículo cuya fragua textual se encuentra en las páginas del diario. Me refiero a la “Carta de España”, publicada en el semanario estadounidense *The Nation* el 1 de marzo de 1965. En la entrada del 9 de febrero de este mismo año, Gil de Biedma menciona: “He escrito hace días –empujado por José Yglesias y Jaime Salinas– un artículo sobre la España actual y su literatura para *The Nation*” (p. 559). Muchas de las reflexiones que el autor venía haciendo en sus diarios y cartas sobre el presente y el futuro de España al menos desde 1956 se conjuntan en este texto que, en pocas páginas, resume el camino que, del compromiso y la confianza en el inminente final del franquismo, llevó al desencanto y a la constatación de que, bajo el gobierno de Franco, España estaba entrando en la prosperidad del milagro económico.

Una de las conclusiones más certeras que saca Gil de Biedma en su ensayo es la de que “la Guerra Civil ha dejado de gravitar sobre la conciencia nacional como un antecedente inmediato, se ha vuelto de pronto remota.”²¹⁷ En este proceso de asimilación de la experiencia de la guerra civil, los escritores habían enarbolado la bandera del compromiso, aunque de inmediato vieron frustradas sus posibilidades de acción debido a la intervención de la censura franquista: “el desahogo que el escritor y sus lectores pueden dar a los instintos políticos es de carácter tan privado e imaginario que apenas suele traer otra consecuencia que el falseamiento de las obras literarias y de las ideologías” –sostiene Gil de Biedma en su ensayo.²¹⁸ Evidentemente, su obra tampoco había estado exenta de los problemas de la censura; preocupación que se hace patente a lo largo del diario, pues en varias ocasiones el autor insiste en los problemas que él mismo ha tenido que enfrentar al respecto, lo cual lo

²¹⁷ Jaime Gil de Biedma, “Carta de España...”, p. 279.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 281.

lleva incluso a alimentar el temor a las decisiones que conlleva la publicación de su obra. Asolado por el fantasma de la censura, el panorama literario que traza Gil de Biedma a mediados de la década resulta por demás árido: nada dice sobre la poesía que se escribe y, respecto a la novela, concluye que los proyectos más importantes de la narrativa nacional de esos años han naufragado como el futuro mismo de España.

En la relación intratextual, la “Carta de España” se erige entonces como uno de los testimonios más significativos respecto a los vasos comunicantes que se dan entre el ensayo y el diario como espacios para la reflexión sobre el pasado cercano. Las ideas que Gil de Biedma había comenzado a fermentar en su diario de Filipinas, tras las huelgas estudiantiles de 1956, y que había seguido evaluando en varias anotaciones de este segundo diario, trazan en la “Carta de España” la trayectoria que el autor había emprendido como compañero de viaje y que, a mediados de la década, toma una nueva dirección.

Un último balance sobre el panorama poco prometedor de España se encuentra casi al concluir el diario, en una nota del 4 de marzo de 1965. Haciéndose eco de las nuevas protestas universitarias en contra del gobierno de Franco, Gil de Biedma plantea un cambio fundamental entre la oposición a mediados de los 60 y la que él había vivido mucho más activamente en el periodo 1956-1959. Ante su mirada, los acontecimientos más recientes se caracterizan por su “modernidad”, pues plantean serios cuestionamientos sobre la continuidad política en España una vez muerto el caudillo. En este sentido, el autor ve dos principales dificultades para la superación del franquismo y del caos ideológico en el que se encuentra inmersa España: “1) la tendencia de todo *establishment* político a perpetuarse tal cual. 2) Mucho más importante: el recuerdo de la guerra civil y el miedo de las clases

actualmente en el poder” (p. 564). Es innegable la impronta *lampedusiana*²¹⁹ (“se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi”) que Gil de Biedma percibe en las clases dominantes de España (a las que, en última instancia, él mismo también pertenecía). Así pues, el diagnóstico final del poeta es poco prometedor, pues anticipa una cierta continuidad del régimen mediante otros derroteros. En cuanto a las posibilidades de una revolución, sus presagios son aún más pesimistas: “no hace falta decir que me parecen nulas –para ello, tendrían que alterarse radicalmente varias *données* de la actual situación, nacional e internacional” (p. 564). Previo al acabamiento de este diario de la madurez, las reflexiones de Gil de Biedma son el testimonio del fin de esa juventud que esperaba algo definitivo y general y que hoy ya no espera la revolución.

Calibán en escena: el amante y sus contradicciones

“Para ti, que no te nombro,
amor mío –y ahora hablo en serio–,
para ti, sol de los días
y noches, maravilloso
gran premio de mi vida,
de toda la vida, qué puedo
decir, ni qué quieres que escriba
a la puerta de estos versos”.

Entre la voz que enuncia en “pronombre primero del singular, indicativo” y el nosotros, señoritos de nacimiento, que nos avergonzamos de los palos que no nos han dado, se proyecta la existencia innombrable de un tú que irrumpe en el espacio de la poesía para dar cabida a

²¹⁹ En una nota de finales de 1964, Gil de Biedma comenta con entusiasmo la reciente lectura de *El Gatopardo*, la celebrada novela de Giuseppe Tomasi di Lampedusa publicada en 1958.

la experiencia amorosa del personaje espectral.²²⁰ Si consideramos “En el nombre de hoy” como un poema programático no sólo del proyecto en curso de *Moralidades*, sino en general del proyecto (auto)biográfico de Gil de Biedma, la estrofa que encabeza estas líneas se erige como manifestación simbólica de la máscara verbal del personaje en tanto que amante.

Como testimonio de una experiencia que se entreteje mediante un proceso escritural, aquella presencia innombrable del poema se convertirá en una figura omnipresente en la composición del segundo diario de Gil de Biedma. Simbólicamente, en éste aparecerá siempre como quien no puede terminar de ser nombrado: L., por la inicial de su nombre. Esta relación entre la escritura poética y el diario, mediada por la experiencia amorosa del personaje, se manifiesta desde muy temprano, en una entrada del 3 de mayo de 1959: “Me he levantado a las siete de la mañana para trabajar en el poema. Estoy en ello hasta cerca de las doce. Casi completa la estrofa sobre L., pero no acaba de salir” (p. 345). El nombre que se oculta detrás de la incógnita es el de Luis Marquesán, pareja de Gil de Biedma durante parte importante de estos años.

En este punto se plantea una cuestión delicada en el tratamiento y estudio de los diarios. Como hemos visto, Gil de Biedma guardó celosamente de la opinión pública los asuntos relacionados con su vida amorosa, por mucho que ésta fuera ya un secreto a voces entre la sociedad barcelonesa. El *Retrato del artista* ofrece un ejemplo significativo de cómo se configura la intimidad del personaje, pues, si bien ya desde aquellos años mantenía una relación amorosa con Marquesán, éste aparece siempre tras bambalinas, acompañando en

²²⁰ Luis García Montero repara en el detalle del ocultamiento y señala que “en un poema lleno de nombres, de citas, de guiños calculados, Jaime Gil de Biedma se pone serio al hablar del amor, es decir, deja el tono irónico y une la idea enamorada de ‘no hace falta decir tu nombre para que sepas que hablo de ti’ con la realidad de vivir un amor que, según la tradición de Oscar Wilde, ‘no puede decir su nombre’. O sea, que una cosa es mi ámbito de intimidad y otra la realidad social: los sentimientos que me definen no pueden decirse en público y los míos son aquellos que saben lo que yo no puedo decir. Asuntos serios para un poema y para un poeta que no podía nombrar a un amor llamado Luis”, *op. cit.*, p. 16.

sordina (o en segundo plano en las fotos) al grupo de jóvenes poetas de Barcelona. No es de extrañar entonces que en el nuevo diario (reservado en primera instancia al espacio privado y marcado aún en gran medida por los procesos de la autocensura), Gil de Biedma haya decidido velar la identidad de su pareja sentimental. La difusa línea entre la experiencia del personaje y la vida privada del autor tiene que ser tomada en cuenta para no caer en lecturas reduccionistas que se limiten a la ilustración poética de determinados episodios en la vida del artista, trabajo que responde a preocupaciones ajenas a las de esta investigación. Ciñéndonos al espacio textual que da forma a un proyecto (auto)biográfico que se alimenta de constantes envíos entre escritura poética y escritura diarística, para continuar con el trayecto del personaje que *se* escribe y, en específico, con la máscara del amante, hay que considerar la presencia de L. durante estos años como la nota dominante de la experiencia amorosa.

Hemos visto que el encuentro del personaje con la exuberancia de Oriente había desencadenado las furias de la Venus Pandémica. Dadas las circunstancias de aquel año 1956, hacia el final el amante parecía contemplar con nostalgia su pasado, evocando los primeros amores de la juventud. En cierto sentido (y con las particularidades que habrá de exponer en su gran poema amoroso), durante los primeros años del trabajo en *Moralidades* parece primar en cambio el signo de la Venus Celeste. En los años en torno al cambio de década, el personaje pasa por una época estable en cuanto a sus relaciones amorosas, aunque no deja de hacer referencia, si bien someramente, a sus complicaciones sentimentales y a sus obsesiones eróticas. El episodio más significativo al respecto está representado por la estancia en Barcelona en 1959 de Eddie Sánchez, uno de los amantes filipinos de Gil de Biedma, y quien termina por convertirse incluso en una amenaza pública, como advierte el autor. Así pues, a medida que pasan los años comprobamos que, si bien el personaje “aspira a un amor duradero, a una compañía física e intelectual firme, [...] a la vez siente la continua llamada

del deseo”.²²¹ Esta tensión será precisamente la que definirá gran parte de su vida sentimental y la que lo condenará a fatigar atrapado en esos trabajos de amor disperso.

El inicio de una nueva crisis sentimental (que será también el inicio de una crisis de la identidad) se puede fijar en torno a 1962, tal como queda de manifiesto desde la primera entrada correspondiente a este año, fechada el 6 de marzo: “1962, al menos hasta el presente, y para decirlo en la jerga de las niñas de Serrano, ‘se está portando’. Creo que rara vez han acumulado otros dos meses de mi vida un número semejante de accidentes desdichados. [...] Fue primero la llegada, tan diferente de lo imaginado, tan desastrosa, que se tradujo en la crisis de mis relaciones con L., en una continua nostalgia de D. y en una profundísima depresión” (p. 467). En este punto aparece la presencia de D. (Dick Schmitt, otro de los amantes filipinos de Gil de Biedma), quien será importante en el trayecto sentimental de composición de una serie de poemas de *Moralidades*.

Un año después de la desastrosa estancia de D. en Barcelona, Gil de Biedma emprende la escritura de una serie de poemas breves que resumen la experiencia con el amante filipino, desde su primer encuentro en 1958 hasta la crisis reciente y definitiva de sus relaciones. El 29 de marzo de 1963 inaugura la serie filipina con el poema titulado “*Happy ending*”, “ensayo de los que deseo escribir –declara el poeta– el año que viene, para redondear el libro a la ‘sombra’ de Toulet y Housman” (p. 508).²²² Desde el 29 de marzo y hasta el 7 de mayo, el autor trabajará en esta serie de cinco poemas en el orden siguiente: “*Happy Ending*”, “Loca”, “Días de Pagsanján”, “*A Room With A View*” y “Volver”.²²³ Las anotaciones en el

²²¹ Dionisio Cañas, “La mirada irónica de Jaime Gil de Biedma”, p. 27.

²²² En la dicotomía de estos dos autores se siguen manifestando las fuerzas que priman sobre la poesía de Gil de Biedma. Por una parte tenemos al escritor francés Paul-Jean Toulet (1867-1920) y, por la otra, al inglés A. E. Housman (1859-1936). Ambos autores cultivaron un tipo de poesía de corte epigramático que es la que aquí retoma Gil de Biedma para su serie filipina.

²²³ En la edición definitiva de *Moralidades*, el orden de los poemas es el siguiente: “Mañana de ayer, de hoy” (título final de “*A Room With A View*”), “Días de Pagsanján”, “Volver”, “Loca” y “*Happy Ending*”.

diario a propósito de estos poemas son más bien escuetas y se limitan en la mayoría de las ocasiones a la transcripción de las versiones casi definitivas, salvo algunos breves cambios relativos a la puntuación o a alguna preferencia lexical.

Sin embargo, en el fructífero diálogo que se verifica entre el espacio diarístico y el espacio epistolar, los poemas de la serie filipina son motivo de un profundo análisis en una carta que Gil de Biedma envía a Joan Ferraté a finales de este mismo año. Esta carta se aproxima a la estructura y, sobre todo, a la cadencia de la escritura diarística, pues incluso se despliega en dos momentos que están fechados con precisión: 16 de noviembre y 5 de diciembre. Como ejemplo paradigmático de los puntos de confluencia del espacio autobiográfico, esta carta se desdobra para conformar, por una parte, un auténtico ensayo de poética en el cual el autor desmenuza los procedimientos de composición de sus poemas breves y, por la otra, una reflexión autobiográfica sobre los particulares procesos de la memoria y su relación con la escritura poética. Así pues, como punto de partida de sus reflexiones, Gil de Biedma se plantea “repasar de memoria esas cinco piezas y la historia de cómo las escribí y para qué”.²²⁴ Tras lo cual, resume brevemente el origen de los poemas: después de haber escrito una pieza extensa sobre la infancia (“Intento formular mi experiencia de la guerra”), el autor se proponía una cura de brevedad, cercana al epigrama, la cual encontró su motivación en la reciente historia con D., tal como la resume el propio Gil de Biedma: “Quizás mi experiencia con D. había sido demasiado profunda, demasiado complicada y estaba demasiado cercana para que, en mi presente nivel de maestría, pudiese yo conseguir con ella un poema extenso del tipo de los que venía haciendo, y que es a lo que verdaderamente se prestaba”.²²⁵ Esta aclaración adquiere gran relevancia, pues demuestra que, para dar voz a sus máscaras

²²⁴ J. Gil de Biedma, *El argumento de la obra*, p. 270.

²²⁵ *Ibid.*, pp. 270-271.

verbales, el autor emprende una búsqueda y una experimentación de diversas modalidades que le permitan dar mayor profundidad a su proyecto (auto)biográfico. Así como el trayecto del personaje se construye en el diario mediante fragmentos de la experiencia, en estos poemas breves la historia sentimental con D. también se reduce a sus momentos más significativos, tal como Gil de Biedma se los expone al mismo Ferraté.²²⁶ La destilación de los materiales de la experiencia para condensarlos en una forma breve se aproxima entonces a los procedimientos de filtrado que el autor viene experimentando en el diario, como puede inferirse en una de sus conclusiones previas:

Forzando el empleo de ese esquema a una escala mínima, uno acaba por dar un contexto también mínimo en lo que se refiere a antecedentes y circunstancias del discurso poético, y el tipo de lengua que yo empleo pierde con ello mucho de su punta; el hecho, además, de que yo empezase a escribir esos poemas como un ejercicio ‘para mí’ y los usase luego para contarme ‘a mí’ una historia ‘mía’ agrava esos vicios de concepción.²²⁷

Como suele suceder en las reflexiones poéticas de Gil de Biedma, la discusión sobre los procesos emocionales no está relacionada exclusivamente con los contenidos, ya que también deja una impronta fundamental en las cuestiones de forma, como lo resume el poeta aludiendo a la desusada combinación silábica 8-7 que prima en algunas de estas piezas y que les confiere un ritmo *faltering*, según su propia apreciación.

Después de haber expuesto los rasgos más generales del proyecto de la serie filipina, Gil de Biedma procede a diseccionar brevemente cada poema, deteniéndose en los momentos que le han creado mayores dificultades. Respecto a “*Happy Ending*” y “*Loca*” dice poco,

²²⁶ “Mi historia con D. se descompone en tres fases: a) marzo-mayo 1958, de absoluta y gloriosa felicidad [...]; b) noviembre-diciembre 1961: regreso a Filipinas, en gran parte presidido por mi deseo de verle otra vez [...]; c) julio-octubre 1962. Estancia de D. en Barcelona; penoso intento de convivencia a tres, que a la larga amenaza con arruinar mis relaciones con L. y, como consecuencia de ello, arruina mis sentimientos por D.”, *Ibid.*, p. 271.

²²⁷ *Ibid.*, p. 272.

pues los considera los poemas en los que la forma está más en sintonía con el fondo, y eso “porque en ambos está por completo ausente la interferencia de tiempos”.²²⁸ En efecto, estos dos poemas funcionan como una especie de instantáneas, pues ambos se detienen en un tiempo en el que prima el presente de la visión proyectando un futuro inmediato en el caso de “Loca” (“En la cama, / luego, te calmaré”) o un futuro incierto en “*Happy Ending*” (“sólo el azar me dirá / si es definitivo”). Sobre “Volver”, el tercer poema de la serie, el autor lo considera la pieza más profesional y destaca su importancia como quicio alrededor del cual giran las otras, pues en éste se resume la experiencia sentimental de los amantes pasados los años.

“*A Room With A View*” se convierte en la pieza más significativa de la serie respecto a los procesos de la memoria en la reconstrucción sentimental de la experiencia del amante. Gil de Biedma expone a Ferraté las circunstancias particulares que están en el origen de la imagen del poema: al despertar, el amante observa a contraluz el cuerpo del amado. La complejidad de este poema reside en gran parte en que se despliega en tres momentos temporales que contribuyen a dar profundidad a la historia sentimental. Como resume en su análisis el poeta, existe una cierta ambigüedad en la segunda estrofa del poema (“Imagen de unos segundos, / quieto en el contraluz, / tu cuerpo distinto, aún / de la noche desnudo”²²⁹), pues en ella confluyen dos instantes: el de la contemplación y el del recuerdo, “el tiempo está a la vez vivido y recordado –señala el autor–, y la imagen no es sólo visual, sino también mental, en el quieto contraluz del recuerdo”.²³⁰ A esta superposición de recuerdos se suma el instante final del presente de la enunciación que, de igual forma, apela a la memoria: “Yo pienso / en

²²⁸ *Loc cit.*

²²⁹ J. Gil de Biedma, “Mañana de ayer, de hoy”, *Moralidades*, p. 30.

²³⁰ J. Gil de Biedma, *El argumento de la obra*, p. 274.

cómo ha pasado el tiempo, / y te recuerdo así”. Esta intrincada confluencia temporal – manifestación emblemática del sentimiento del tiempo– llevó al poeta a la decisión de cambiar el título de la pieza (como ya lo expresaba a Ferraté), la cual, en la edición definitiva de *Moralidades*, aparece bajo el título de “Mañana de ayer, de hoy”. Así pues, siguiendo el curso de las máscaras verbales en el proyecto (auto)biográfico de Gil de Biedma, vemos cómo la experiencia del amante está profundamente marcada por los procesos de la memoria –con lo que conllevan de imaginación– tal como los explora también en su escritura diarística.

En consonancia con algunos de los procedimientos del poema anterior, Gil de Biedma se detiene con detalle en “Días de Pagsanján”, el poema bonito de la serie, como él mismo lo llama. De acuerdo con el esquema expuesto por el poeta, esta composición se despliega en tres momentos que, a su vez, se dividen en otras unidades discursivas. En este sentido, el esquema del discurso en este poema recuerda los procedimientos propios de una forma fija como el soneto, sólo que en sentido inverso, como el mismo autor lo explica, pues en la primera estrofa encontramos la resolución de la historia sentimental que se describe en las dos siguientes. Es de llamar la atención que en su exposición el autor distinga claramente dos visiones: por una parte, la del protagonista que contempla y recuerda y, por la otra, la del poeta que escribe y recuerda; visiones que, separadas por su particular sentimiento del tiempo, no terminan por coincidir, como resume el autor al final de su análisis: “la voz del poeta es tan figurada como la del protagonista. [...] En cualquier caso, lo que embrolla aquí el poema no es un estado de *divided feelings*, sino la interferencia de planos temporales, o quizás más exactamente: *that the same feeling is being felt in two keys*”.²³¹ La disonancia de

²³¹ *Ibid.*, p. 277.

las máscaras verbales le permite al poeta crear una melodía a dos voces que contribuye a silenciar una clase de sentimentalismo que se esforzó por evitar a toda costa.

Esta serie de poemas breves demuestra que el repertorio de formas poéticas que apelan a la experiencia autobiográfica no se limita a la modalidad más evidente del monólogo dramático. En un sentido más amplio, cuando Gil de Biedma alude, retomando a Langbaum, a la poesía de la experiencia como un modo de concebir el poema y hacer que “sea un simulacro de la propia experiencia real”²³², en el fondo sintetiza, *a posteriori*, los procesos que pone a prueba para la construcción de su personaje a través de los diversos géneros que habita. En la interrelación –que no dependencia– de la escritura poética y de la escritura diarística, los mecanismos de la memoria se despliegan filtrados por la experiencia de las distintas máscaras que constituyen al personaje espectral que, siempre en un doble proceso de invención, *se recuerda y se escribe*.

En la segunda mitad de aquel año 1962, la irrupción de D., el amante al que Gil de Biedma había conjurado, agravó la crisis que se había perfilado desde inicios del año en las relaciones sentimentales con L. El triángulo amoroso en el que se encontraron viviendo los personajes (encarnación de tantos otros que marcaron la vida del poeta) definió la trayectoria sentimental de aquel año. Ya he dicho que, a diferencia del *Retrato*, en este nuevo cuaderno las máscaras del personaje parecen dejar una menor impronta textual en el espacio diarístico. Sin embargo, la experiencia del amante es la gran excepción, pues en las entradas que retoman esos episodios, el autor se vuelca una vez más a la estructura mucho más elaborada del relato y la evocación. Un claro ejemplo se encuentra en la entrada del 8 de septiembre de 1962, la cual

²³² Jaime Gil de Biedma, “La perfección y el gozo”, Entrevista de Adolfo García Ortega, *Conversaciones*, p. 219.

reconstruye las dificultades de la vida en común con L. y con D. durante un viaje de vacaciones.

Desde el inicio de esta entrada, la estructura vuelve a robustecerse con elementos propios del relato. En primer lugar, hay que notar la distancia temporal que el diarista parece considerar necesaria para rememorar el episodio de su vida en pareja durante esta especie de *road trip* por España, pues si bien la entrada está fechada el 8 de septiembre, al inicio aclara que ha vuelto a Barcelona desde el 28 de agosto y que los problemas con L., en gran medida debidos a la irrupción de D., habían empezado desde el primer día de vacaciones. El estallido de esta crisis lleva al autor a hacer un balance de su relación amorosa:

Nadie diría [...] que nuestra historia común es un fracaso [...], afligidos por todos los secretos rencores y frustraciones que siempre nacen de una situación así, el hecho de que nuestra relación haya sido fecunda para nosotros, de que haya durado sin caer casi nunca en la indiferencia, sin perdernos demasiado el respeto, y el hecho de que hoy nos queremos más profundamente que nunca el uno al otro, me parece un éxito increíble, algo verdaderamente inverosímil (pp. 480-481).

Esta reflexión contrasta con la crisis que se ha desencadenado en la relación de los dos amantes, derivada no sólo de la presencia de un tercero en discordia, sino también de la codependencia que comienza a pesar cada vez más en el trato diario. Así pues, de común acuerdo, los amantes deciden poner en pausa su relación en espera de alcanzar una estabilidad emocional individual que les permita estar juntos sin ningún tipo de presiones (amen del evidente secreto que tienen que ocultar ante la sociedad). Tras apenas algunos días de separación, el autor comienza a activar los mecanismos de la nostalgia y teme que la ruptura sea definitiva, lo cual lo lleva a cuestionarse sobre el dolor de perder a un ser querido: “Lo cierto es que es un sentimiento de muerte el que me acompaña estos días: como si se me hubiera muerto un brazo o una pierna. Duele más aún que los celos y el miedo de perderle.

Como nunca, advierte uno que el amor físico es algo más que una vida sexual en común: es la totalidad de nuestra vida en común” (p. 481). En estas últimas palabras resuena la idea de homosentimentalidad que había aparecido en el *Retrato*: para el autor, compartir un cuerpo es también amarlo infinitamente. La anotación concluye con el típico *shifter* diarístico mediante el cual el autor pasa de la rememoración a la enunciación momentos antes de reencontrarse con L.

A partir de ese momento el relato de la relación amorosa estará caracterizado por sus constantes altibajos. En consonancia con la anterior anotación, un año después, el 26 de noviembre el autor hace un nuevo balance (ahora en apariencia definitivo) sobre su vida amorosa. En esta nueva entrada, la experiencia amorosa del personaje se entrelaza con otros acontecimientos recientes: la noticia de la muerte de Cernuda, un viaje a Madrid para aclarar algunos detalles de la carta enviada a Fraga y el trabajo constante en *Moralidades*. En esta ocasión, Gil de Biedma le reprocha a L. “su profunda negativa a asumir su vida como otra cosa distinta de la dramatización de su persona ante los demás y ante sí mismo” (p. 527). Parece haber en estas palabras un eco del mismo proceso que había asumido el poeta desde hacía ya varios años y que, durante esta época, habrá de ser cada vez más evidente en la constitución de su personaje espectral, pues para Gil de Biedma siempre fue fundamental mantener oculto al personaje detrás de la máscara. Habiendo decidido interrumpir sus relaciones, el autor abandona la nostalgia y, en cambio, comienza a proyectar su vida hacia el futuro lanzando la pregunta *Que deviendrons-nous?* Tras lo cual la balanza sentimental se inclina precipitosamente hacia el signo pandémico, como cínicamente confiesa el autor: “me he dado la oportunidad de pasar unas cuantas noches divertidas, aunque sospecho que la diversión no durará, y por otra parte me asustaría si durase” (pp. 527-528). Esta anticipada

insatisfacción del deseo se convertirá también en una de las manifestaciones del gradual desvanecimiento del personaje.

Los dos episodios en los que me he detenido brevemente me parecen reveladores por varias razones. En primer lugar, porque contribuyen a dar un par de pinceladas al retrato del personaje en tanto que amante. Más allá del aspecto anecdótico, hay que observar que la máscara verbal del amante se sigue erigiendo como una de las más trascendentales, pues, incluso en un diario mucho más esquemático como el de *Moralidades*, sigue dejando una profunda huella textual, tal como se corrobora en los procesos de rememoración y de estructuración del relato en las entradas que atañen a la experiencia amorosa del personaje. Más importante aún, en la profunda simbiosis que se verifica entre los procesos de la escritura poética y el filtrado de los materiales sentimentales en el espacio del diario, las reflexiones en las que me he detenido se convierten en la fragua textual de la que habrá de ser una de las piezas más emblemáticas del proyecto (auto)biográfico de Gil de Biedma: me refiero, por supuesto, a “Pandémica y Celeste”, poema en el que se dan cita las fuerzas que han signado la experiencia amorosa del personaje desde el antiguo diario de 1956.

Aunque la primera manifestación textual de “Pandémica y Celeste” se encuentra en una anotación del diario del 10 de diciembre de 1962, en la cual el autor se refiere a un proyecto al que provisoriamente titula “En favor de Venus”, la historia sentimental de dicho poema se remonta al menos hasta las páginas del diario de 1956, como se puede comprobar en algunos episodios que evocan la experiencia sentimental del personaje en aquellos años. En el trayecto del autor durante la composición de *Moralidades*, este poema amoroso –el único que reconoce haber escrito– representa uno de los puntos nodales de la historia sentimental del personaje, lo cual se ve reflejado también en el lento y tortuoso proceso que ocupó al

autor durante poco más de un año, desde diciembre de 1962 hasta marzo de 1964, cuando da por concluido el poema.

Tras los primeros atisbos de la idea general para escribir este poema erótico-amoroso, Gil de Biedma abandona por algunos meses el proyecto, el cual retoma con seriedad en el mes de octubre de 1963. La inspiración final para el modelo que buscaba el poeta la encontró durante las vacaciones de aquel año en la lectura de Catulo, además de la lección que había aprendido al escribir los breves poemas amorosos de la serie filipina, como lo comunica en carta a Joan Ferraté el 21 de octubre de 1963:

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 que llevará un título que posiblemente te divierta: “Pandémica y Celeste”. Quizás ello se deba en parte a que me he pasado las vacaciones leyendo a Catulo, quien me ha despertado furiosos deseos de hacer con él algo parecido a lo que hice en “Albada”.²³³

Finalmente la idea tomó una dirección algo distinta, aunque la impronta de Catulo quedó fijada en el epígrafe que acompaña el poema en su versión definitiva. Como resulta de un par de versos que resumen gran parte de la trayectoria del personaje en tanto que amante, “Pandémica y Celeste” se erige como el gran poema sobre su historia de *la langueur goutée à ce mal d’être deux*, para citar el verso de Mallarmé que acompañó a Gil de Biedma durante gran parte de su vida. Por esta misma razón, el sentimiento del tiempo adquiere una dimensión central en el poema, para demostrar que en amor también es importante el tiempo, como había reflexionado el autor en su ensayo sobre Guillén. Por esta misma razón, el arranque, que desde muy pronto tuvo claro el autor, postula una simultaneidad temporal que orbita en torno al presente de la enunciación poética: “Imagínate ahora que tú y yo / muy

²³³ J. Gil de Biedma, *El argumento de la obra*, p. 263.

tarde ya en la noche” (p. 520). Este desdoblamiento de la voz poética en el monólogo dramático también se complejiza desde muy pronto con el remate de la primera estrofa que retoma un célebre verso de Baudelaire: “hipócrita lector, *mon semblable, mon frère!*” (p. 522). En este punto se juega uno de los aspectos más problemáticos del proyecto (auto)biográfico de Gil de Biedma, el cual tiene que ver no sólo con el desdoblamiento del personaje que observamos en algunos de sus poemas más importantes, sino también con la postulación de un lector que participa de la experiencia del personaje a medida que éste *se inventa* en los distintos espacios que conforman su escritura.

La complicada composición del poema amoroso concluye el 23 marzo de 1964, como asienta Gil de Biedma en una anotación que es casi una fórmula de carpetazo para sus composiciones más extenuantes: “Ayer domingo, tarde de viento, después de un paseo a solas por la carretera de las Aguas, terminé (mejor dicho: se terminó) “Pandémica y Celeste”. [...] Tras la satisfacción inicial me acometió un sentimiento de vacío tan intenso como si acabara de terminar un libro” (p. 540). Y en el fondo así fue, pues una vez concluido el poema, el autor pudo completar sólo la breve pieza “De los años cuarenta”, titulada posteriormente “Años triunfales” en la edición de *Las personas del verbo*. Así pues, “Pandémica y Celeste” marca el cierre de la historia sentimental de *Moralidades*, cifrada en la experiencia del amante que comienza a vislumbrar la vejez en “la imagen de su cuerpo / y de todos los cuerpos que una vez amé / aunque fuese un instante, deshechos por el tiempo”.²³⁴

“Pandémica y Celeste” puede ser leído como la sublimación poética de las contradicciones que habían tensado la historia amorosa del personaje desde sus años de juventud. Por esta misma razón, parte importante del poema se fundamenta en las antítesis entre “la impaciencia

²³⁴ J. Gil de Biedma, “Pandémica y Celeste”, *Moralidades*, p. 70.

del buscador de orgasmo” y el perseguidor del “dulce amor”; entre el que declara que para saber de amor “haber estado solo es necesario” y el que sostiene que “es necesario en cuatrocientas noches –con cuatrocientos cuerpos diferentes– haber hecho el amor; entre los misterios del alma y los del cuerpo; en fin, entre los trabajos de amor disperso y el verdadero amor. Estas tensiones, que en el poema encuentran una de sus expresiones más emblemáticas, hallan en la escritura diarística el espacio privilegiado en el que el autor explora sus contradicciones y las integra como parte fundamental del proceso de asimilación de su personaje.

Haciendo un balance del trabajo apenas concluido, en otra carta a Joan Ferraté, ésta del 23 de noviembre de 1964, Gil de Biedma se refiere a “Pandémica y Celeste” como “el poema que me tiene más contento de todos los que he hecho”,²³⁵ esto sobre todo por las cualidades de la tradición clásica que en él reconoce: un cierto tono de rudeza, sabiduría erótica, *matter-of-factness* y sentimentalismo. No obstante, se reprocha el fracaso de su intento de ser también obsceno a la manera de Catulo, achacando este inconveniente al moralismo que permea en el ambiente: “esto de vivir en una sociedad en que la obscenidad ritual no está aceptada resulta una desventaja demasiado grave”.²³⁶ Sin embargo, en el espacio diarístico Gil de Biedma ahonda en las razones del velo erótico en su poesía. En una anotación del 23 de marzo de 1965, el autor reflexiona lo siguiente:

Las cartas de Paco Blanco, con su lujo de confidencias eróticas, me han procurado una divertida experiencia. Con gran sorpresa mía, algunos detalles de lo más específico *have shocked me* y me han disgustado un tanto. Lo curioso es que el disgusto no se origina en lo que cuenta, sino en el hecho de que lo cuente paladinamente. ¿Hipocresía? He recordado mi diario de Manila, hace nueve años, en el que aparecen consignados con la misma candidez notarial y con el mismo entusiasmo detalles muy parecidos, y he caído en la cuenta de cómo la edad modifica nuestra actitud con respecto a las actividades

²³⁵ J. Gil de Biedma, *El argumento de la obra*, p. 289.

²³⁶ *Loc. cit.*

eróticas. A los veinticinco años consideraba casi obligatorio decir lo que uno tiene gusto en hacer, llamando pan al pan y vino al vino; ahora pienso que para qué contar lo que a uno le gusta, si a todos nos gusta hacer lo mismo y con medias palabras nos entendemos (p. 566).

Me permito citar en extenso, pues en esta declaración confluyen gran parte de los procedimientos que pautan la experiencia del personaje. En primer lugar hay que señalar las relaciones intratextuales que desde las cartas llevan a la poesía, pasando antes por la memoria del *otro* diario y la escritura simultánea de *este* diario. En este sentido, queda claro que las máscaras del personaje no sólo se ven transformadas por el paso del tiempo, sino también en gran medida por el espacio escritural que habitan. En el fondo, la hipocresía a la que alude el autor no es sino otra manifestación del *hypocrites* como aquel que responde desde la máscara. Así pues, en sus poemas erótico-amorosos el autor prefiere callar lo que había confiado al diario, con lo cual opta por abstenerse de envilecer con la palabra lo que considera en sí mismo inocente. De aquí la presencia en “Pandémica y Celeste” del “eufemismo, la figuración, la transposición de acciones y cosas en significaciones en que conste la expresión poética” (p. 567). Este velo erótico también ayuda a explicar la difuminación en este diario de los relatos pormenorizados de las aventuras del amante, tal como él mismo reconoce lo había hecho en su diario de Filipinas: ahora, agotada ya la juventud, Gil de Biedma considera innecesario el exhibicionismo erótico del que había hecho gala en su escritura unos años antes, con lo cual también percibimos el profundo cambio que el autor concibe en el diario como espacio para explorar la propia intimidad.

La lectura de “Pandémica y Celeste” demuestra hasta qué punto la presencia de la memoria resulta fundamental en la experiencia amorosa del personaje como íntegra imagen de su vida, como se comprueba sobre todo en la estrofa enumerativa al estilo de Auden, la cual se convierte en un auténtico ejercicio evocativo que condensa los recuerdos del

personaje.²³⁷ Estos procesos de rememoración que pautan la experiencia del amante no hacen sino agudizarse a medida que se aproxima el “final” de este diario, durante los años de 1964 y 1965, en los cuales el autor hace una especie de balance sentimental sobre su pasado amoroso. Una anotación significativa al respecto aparece el 25 de junio de 1964, la cual arranca con una de las alusiones literarias recurrentes en la escritura diarística: “Una vez más, junio, que para mí *is the cruellest month* –una crueldad placentera– *mixes memory and desire*” (p. 542). Los versos que inauguran *The Waste Land* ponen en primer plano la relación que el autor concibe entre memoria y deseo como las fuerzas que tensan la reflexión sobre su historia sentimental, la cual se resume cíclicamente en este nuevo mes de junio:

Como una pausa intemporal en la que sin embargo uno paladease un delicado sabor a tiempo: un perdurable mes de junio en cuyo fondo palpitasen enterrados todos mis meses de junio. Tiempo en profundidad, aunque la fábula de mis veinte años no sea precisamente una “fábula de fuentes”. En melodía en sordina, hecha de nostalgia, de gracia de juventud, de ironía, de final rendimiento al tiempo y a la muerte, que es como la verdadera música de fondo de mi vida, y en algunos momentos de hiperestesia me parece percibir casi sensorialmente, y que unas pocas veces he logrado recoger en verso (p. 543).

En esta anotación se dan cita los mecanismos de la rememoración que dan forma al relato del personaje. Varios de los conceptos que he venido enunciado para nombrar estos procedimientos aparecen aquí mencionados por el mismo Gil de Biedma: sentimiento del tiempo, nostalgia, ironía, hiperestesia y, coronando el todo, el complicado esfuerzo por cristalizar textualmente esos materiales en la poesía, el cual se ve reforzado por el procedimiento alusivo a los versos del poema “Jardines”, de Jorge Guillén: una concisa reflexión sobre el paso del tiempo. La repetición cíclica de ese sentimiento del tiempo es también la encarnación de la historia sentimental del personaje, cuyos amantes, en palabras

²³⁷ Debo a José Teruel la observación de que esta enumeración evoca a su modo los ejercicios espirituales de San Ignacio como procedimiento de autoevaluación de la propia experiencia.

del autor, se dan cita cada verano y se inclinan “junto a la cabecera de mi cama para verme agonizar poco a poco, junio a junio, yo cada vez menos joven, ellos cada vez más borrosos, hasta que el nuevo mensajero irrumpe” (p. 243). Este ritual parece convertirse en el sacrificio que el personaje tiene que tributar ante el altar de la Venus Celeste para que la llama siga ardiendo, aunque ello signifique que la vejez imponga cada vez más su presencia.

Pero como el signo de la Venus Pandémica también reclama el primado sobre la vida del personaje, apenas unos meses después, el 14 de septiembre, hace un nuevo examen de conciencia que inclina la balanza a favor del deseo y ya no de la memoria. La llama de la que había hablado se muestra como un simple chisporroteo y esto lo lleva a plantearse que quizás ya empieza a no ser el que era, aunque no haya dejado del todo de serlo. De esta manera, el deseo se transforma y la insatisfacción que puede llegar a producirle deriva en lo que él mismo llama irritación sentimental. Consciente de las dificultades derivadas de esta errabunda vida sentimental, el autor concluye apuntando al “carácter vicario de mi amorosa dolencia” (p. 544), invocando así al que se convierte en uno de sus grandes demonios.

Así concluye el trayecto amoroso del personaje durante el arduo proceso de composición de *Moralidades*. Cabe resaltar que, a diferencia de lo que ocurría en el *Retrato*, en este nuevo cuaderno asistimos a una integración mucho más orgánica de la máscara del poeta a la vida sentimental del personaje: en esta ocasión, las fuerzas de Venus parecen alimentar la llama de la poesía, a diferencia del obstáculo que habían representado para la composición de su anterior poemario. En este sentido, resulta significativo comprobar la huella que deja la experiencia del amante en una parte importante de los poemas de *Moralidades* y que, de igual forma, confluye en el breve poemario titulado *En favor de Venus*.

Sin embargo, concluido el nuevo ciclo poético, la depresión que gradualmente se va apoderando de la vida del personaje alcanza incluso su historia amorosa. La presencia de L.

sigue orbitando en torno a la vida del autor, si bien ambos vislumbran la inminencia de la ruptura definitiva. Por otro lado, aunque los amantes furtivos se siguen acumulando, gradualmente se convierten más en nombres que en auténticas historias. En los umbrales del diario como reflejo de la interioridad, aquel Narciso que se contemplaba ante el espejo apenas unos años antes, ahora poco a poco comienza a percibir los rasgos de un Calibán envejecido prematuramente que se acerca de manera irremediable al fin de la representación.

Las trampas del diario: el poeta y sus demonios

En l'an trentiesme de mon aage,
Que toutes mes hontes j'ay beus,
ne du tout fol, ne du tout sage.
François Villon

En el "Prefacio" a *Compañeros de viaje*, Gil de Biedma reconocía que ser escritor lento tiene sus inconvenientes, tal como lo corroboramos en la fase final del *Retrato del artista* y, sobre todo, en el proceso compositivo del que da cuenta el *Diario de Moralidades*. En este sentido, el diario como espacio de elaboración textual nos ha demostrado las particularidades del autor durante su proceso de escritura poética. Sin embargo, dicha lentitud es también el resultado de la conjura de sus grandes demonios: el alcohol, el trasnochar y la jodienda, como él mismo reconoce a menudo, a lo cual habría que añadir la constante irrupción de los compromisos del hombre de negocios. Así pues, este segundo diario, cuyo principal objetivo era controlar el trabajo poético, rápidamente se convierte también en el registro de la atracción de las fuerzas dionisiacas en la vida del poeta. No será de extrañar entonces que como el

protagonista de *Le grand testament*,²³⁸ cuyos primeros versos servirán de epígrafe a *Moralidades*, veamos a Gil de Biedma beberse sus vergüenzas, atormentado entre la celebración y el arrepentimiento.

Desde los primeros meses de 1959, a la par que avanza en su trabajo literario, el diarista comienza a dejar constancia de sus excesos de varia índole, los cuales, por ahora, aún logra enfrentar con entereza, como se ve reflejado en una nota casi entusiasta del 1 de abril: “Un día de sol espléndido. Y no me siento mal, a pesar de haber regresado a casa a las seis y media de la mañana, después de una noche de desmadre. Debía necesitarlo –o quizá son las dos pastillas de Ecuamil que me tomé antes de acostarme–, pues hoy me siento bien, despierto y de excelente humor” (p. 342). No obstante, muy pronto esta actitud habría de cambiar, pues las borracheras se harán más frecuentes y las fuerzas del poeta irán poco a poco menguando, lo cual le provocará una sensación cada vez más pronunciada de fatiga y malestar. No está de más recordar que estos son también los años del mítico sótano de Muntaner (presencia recurrente en el diario), escenario de reuniones y desvelos con amigos y amantes.²³⁹

La conciencia del tiempo disipado en sus juergas y en el exceso de compromisos de toda clase lleva en diversas ocasiones al autor a plantearse la necesidad de regular su desorden de horas. Sin embargo, en el trajín de su vida diaria al final irremediablemente se impone una

²³⁸ En una nota del 13 de agosto de 1959, Gil de Biedma declara estar leyendo la obra de François Villon “con mucho gusto y afición”. Esta lectura será de vital importancia de cara al trabajo que el poeta emprenderá en la composición de *Moralidades*, pues la lección del poeta medieval le ofrecerá un modelo para dar con el tono que está buscando, como se comprueba en la obertura del poema “En el nombre de hoy”. Sin embargo, la lección de Villon no se limita al tono que asume el personaje en estos poemas, pues existe también en el poeta francés un cierto vitalismo decadente que entronca con la experiencia del personaje Gil de Biedma tal como se ve reflejada en estos años de tribulaciones.

²³⁹ En el homenaje a Gil de Biedma preparado por la revista *Litoral* en 1986, Juan Marsé dibujó una instantánea de dicho escenario y del ambiente celebratorio que ahí se vivía en un breve texto titulado “Evocación del sótano negro”, *El juego de hacer versos. Litoral*, 163-164-165 (1986), pp. 68-70.

rutina que deja poco tiempo para el trabajo poético, como se comprueba en esta anotación del 22 de marzo de 1960:

Fin de semana vagamente consumido en paseos y en *faire l'amour*. Esporádicas lecturas. He pasado a máquina la mayor parte de mis traducciones de poemas ingleses, con objeto de enviarle a José Luis Cano nuevas versiones puestas al día.

Día de lunes muy cargado y fatigoso. Almuerzo, en Finisterre, con motivo de la Junta General de Gil y Carvajal de Levante. Reunión en la Cámara de Comercio Americana por la tarde, a la salida de la oficina.

Rendido. Pero me acuesto a altas horas, después de haberme leído la casi totalidad del excelente librito de historia de España de Pierre Vilar, que Olmos García ha tenido la amabilidad de enviarme.

Y casi como una adenda al repaso pormenorizado de sus días, el poeta concluye con poco entusiasmo: “He escrito cuatro versos más para “De aquí a la eternidad” –todavía no muy seguro de ellos” (p. 395). Atrapado en el trajín de esta rutina, no es de sorprender entonces que, años más tarde, Gil de Biedma haya reconocido que parte importante del trabajo en *Moralidades* fue el resultado de sus horas de descanso en la oficina.²⁴⁰

La anterior entrada es emblemática de la confluencia de las distintas máscaras que definen la vida del personaje y de cómo inciden en la estructuración del relato de su experiencia. Por esta misma razón, tanto su trabajo poético como su escritura diarística dan cuenta de un sentimiento del tiempo que también se ve afectado por dicha rutina, como se puede corroborar en una apresurada nota del 28 de abril de 1960, en la que el autor se apercibe: “No puedo ahora por exceso de trabajo, pero me gustaría apuntar aquí algunas reflexiones sobre mi actual práctica poética y sobre ciertas manías formales, contra las que debo prevenirme” (p. 401). Como si se tratara de una agenda laboral, el diario ya no es sólo ejercicio de

²⁴⁰ Véase J. Gil de Biedma, “Entrevista a Jaime Gil de Biedma”, Entrevista realizada por la redacción de la revista *Thesaurus, Conversaciones*, p. 237.

rememoración de la experiencia sino también recordatorio de escritura hacia el futuro cercano que se abre en el espacio de la interioridad.

Derivado de la irrupción de los distintos demonios que pautan la vida del poeta, el trabajo durante los años del proceso de composición de *Moralidades* se verá afectado en gran medida por dos actitudes cuya presencia textual será constante a lo largo del diario: el compromiso y el *atabalamiento*, catalanismo al que Gil de Biedma recurre para transmitir el agobio que le causa tener que cumplir con una serie de servidumbres de varia especie, tanto en la compañía tabacalera como en las distintas iniciativas literarias emprendidas con sus compañeros de generación. Dichos compromisos acarrearán otro tipo de repercusiones, pues irremediablemente llevan al autor a entregarse a los excesos de la bebida, como si se convirtiera en una especie de paliativo para hacer más llevadera dicha rutina. Sin embargo, la resaca “moral” que le dejan estos episodios también lo lleva a cuestionarse sobre su verdadero yo, como reflexiona el 4 de mayo de 1961: “Los días en Formentor me han dejado mal sabor de boca, como casi siempre me ocurre con las reuniones de literatos. Para sobreponerme a mi molesta timidez, bebo, y cuando bebo enseño los peores matices de mi persona. Luego, después, tengo una visión de mí mismo que me inspira verdadero disgusto, y miedo además de que sea la verdadera” (p. 447). Estas declaraciones dejan entrever el temor de que el alcohol sea la única fuerza capaz de develar al personaje detrás de la máscara.

Estos excesos alcohólicos, aunados a preocupaciones económicas derivadas del derroche, no hacen sino aumentar a medida que pasan los meses y los años, intensificando la depresión y el desgano que se apoderan de la vida del artista. Resulta incluso particular que, puesto a elegir entre la felicidad que despierta la calma y la depresión alimentada por los deseos de juerga, el poeta se decanta siempre por esta última vía, lo cual lo lleva a un “estado de

verdadero agotamiento moral y físico, agravado por la torpeza intelectual” (p. 475) que le provoca el alcoholismo, como reconoce en una nota del 19 de mayo de 1962.

La constatación del poder que ejercen sobre su vida los excesos de varia índole termina por revelar las trampas del diario, pues la escritura –como fragmentos de la experiencia– teje el relato de la inminente caída del personaje, atrapado en la constelación semántica de la depresión, el agotamiento, la torpeza, el desgano, la desmoralización, el desasosiego y la insatisfacción. Como única salida, el autor se refugia en los momentos de soledad tranquila, durante los cuales se siente incluso incapaz de anotar algo en su diario. Es en estos pocos instantes de sosiego cuando se recuerda siendo todavía el que fue “antes de haber caído en las ruedas dentadas del trabajo, la bebida y el trastrochar diarios” (p. 537). Sin embargo, el encanto se rompe rápidamente, pues, de vuelta a la rutina, se sumerge de inmediato “en el charco de su vida habitual, y el ánimo, la agilidad y las resoluciones de los días sin trabajo son cosa ya que parece que no haya existido” (p. 515).

Previo a la crisis definitiva de estos años, anticipando su resolución de ser feliz, por encima incluso de sí mismo, y de encontrar la sabiduría del orden de vivir, por momentos Gil de Biedma expresa su deseo de refrenarse para tratar de enmendar el camino, sobre todo por las repercusiones que la bebida y el trastrochar provocan en su ánimo y en su salud. Así, al concluir el año 1963, el autor hace un examen de conciencia que pretende poner un alto a sus excesos:

no ha habido día –apunta– en que no me haya levantado con la determinación de poner mi vida al paso, pero demasiado sé cuán difícil es para mí, una vez he cogido velocidad. Debería, sobre todo, poner severos límites a la bebida, en la que llevo casi un mes de excesos.

[...]

Como siempre, además, la saturación alcohólica me produce una incapacidad de fijar la atención en nada definitivo y una especie de constante desasosiego nervioso (p. 529).

No obstante, sus píos deseos para empezar el año se ven de inmediato frustrados, ya que durante varias entradas de 1964 vemos a Gil de Biedma enfrascado en ocupaciones vagamente ociosas y entregado a una temporada de disipación que lo mantiene descontento. Este proceso de decadencia física y moral contribuye en gran medida al desvanecimiento y a la inminente disipación del personaje. Y así, poco antes de abandonar su diario, en la intensa entrada del 4 de marzo de 1965, en la que el autor hace un balance de su estado anímico, la falta de interés que se ha apoderado de su vida alcanza también sus vicios, “aquellos que siempre temí que me destruyesen” (p. 562), como él mismo declara con acentuada molestia.

Como relato de una vida, el escritor suele enfrentarse con sus propios demonios en el espacio que le ofrece el diario para ahondar en la propia interioridad. De aquí que el relato de esa experiencia también testimonia hasta qué punto el género está minado con sus propias trampas. Como he mencionado haciendo alusión a los finales en los diarios, todo proceso de autofiguración conduce irremediabilmente a la desaparición del personaje que *se* escribe, pues en los umbrales del género se encuentra el inalcanzable devenir en el que la vida sobrepasa los límites de la obra. En este sentido, todo final en el diario es testimonio de una muerte, de la cual es posible conjeturar sus causas rastreando las caídas del personaje en sus propias trampas. Acechando en los intersticios del diario de Gil de Biedma, los demonios del personaje a menudo irrumpen en su taller poético, dejando constancia del vertiginoso derroche de fuerzas que contribuirá a agotar en muy poco tiempo su vena poética. Al final de este trayecto que se interrumpe en 1965, las huellas escriturales que ha dejado el autor conjurando a sus propios demonios parecen conducir hacia la irremediable muerte de su personaje.

La poética del desvanecimiento que permea la escritura de este segundo diario se entrelaza con el gradual proceso de desintegración del personaje, pues las máscaras verbales abandonan gradualmente el espacio escritural diarístico a medida que el autor se aproxima a la conclusión de su segundo poemario. Si, como había apuntado, este segundo cuaderno representa la etapa de plena asimilación del personaje, también es cierto que hacia su final comienzan a ser más evidentes las señas de agotamiento que habrán de conducir a su desaparición e, incluso, a su vida póstuma.

Así como aquel significativo año de 1956 había representado un hito en la trayectoria del personaje, ahora 1962 se convierte en el parteaguas de la crisis. Como hemos visto, ya desde la primera anotación de aquel año el autor se lamentaba de la serie de accidentes desdichados que se habían sucedido durante aquellos primeros meses, lo cual comunica al amigo Joan Ferraté en carta del 6 de abril: “En cuanto a mí, 1962 ha sido hasta ahora desastroso y complicado en todos los aspectos –desde el fisiológico hasta el sentimental– y tengo cada vez más la sensación de hundirme en ese pantano deprimente de la falta de ganas. [...] ‘Cuando me paro a contemplar mi estado’, tengo la sensación de que mi vida cotidiana es un océano de proyectos naufragados”.²⁴¹ La vida del poeta se convierte entonces en el barco que va a la deriva, no sólo porque haya sido arrastrado por la tormenta, sino porque el capitán ha descuidado el mando y, descubriéndose prematuramente envejecido, “a los treinta y dos años

²⁴¹ J. Gil de Biedma, *El argumento de la obra*, p. 240. La breve alusión al soneto de Garcilaso bien podría resumir la tensión de fuerzas contrapuestas que pugnan por imponerse en la vida del personaje. Atrapado entre la voz que se lamenta y la voz que condena, la experiencia de Gil de Biedma se dirige estrepitosamente a su irremediable final.

ya no se hace muchas ilusiones acerca de su vocación [...] y ya no puede seguir haciendo por más tiempo de joven prometedor”.²⁴²

La primera reacción que parece desencadenar esta nueva crisis es la huida de sí mismo, tal como lo apunta el autor el 19 de mayo de ese mismo año: “Ahora, cuando examino la serie de accidentes y de crisis sucedidos durante ese tiempo, se me despierta la sospecha de hasta qué punto no habré provocado yo mismo alguno de ellos y agravado otros, inconscientemente. Y me parece como si hubiera estado huyendo –huyendo de algo o huyendo de mí” (p. 475). Las razones de esta huida parecen escapar al entendimiento del autor, aunque en el fondo sospecha que se trata de cierta cobardía que apenas unos años más tarde habrá de volcarse en una implacable invectiva contra él mismo, dejando en evidencia las contrariedades del personaje: “Y si no supiese, hace ya tiempo / que tú eres fuerte cuando yo soy débil / y que eres débil cuando me enfurezco...”,²⁴³ según los versos de “Contra Jaime Gil de Biedma”. En este sentido, corroboramos una vez más la importancia del diario ya no sólo como ejercicio evocativo, sino también como espacio performativo que moldea la experiencia del personaje que habita el proyecto (auto)biográfico del autor.

Sin embargo, antes de la caída final, durante un instante, “cuando del camino está olvidado” (volviendo a Garcilaso), el autor parece (re)conocerse en el papel que ha venido representando, como deja entrever en una nota del 19 de febrero de 1964: “la soledad tranquila en la noche parece descorrer como un telón la persona que vengo siendo desde hace nueve años, la realidad se hace menos continua, más porosa” (p. 537). En este punto de confluencia, el personaje que *se* escribe ya no es sólo el que *se* cuenta, sino también el que *se* recuerda. Los mecanismos de la memoria se conjuran para develar por un momento a esa

²⁴² *Loc cit.*

²⁴³ Jaime Gil de Biedma, “Contra Jaime Gil de Biedma”, *Las personas del verbo*, p. 168.

lejana figura espectral que se oculta detrás de las máscaras, cuya presencia se hará cada vez más inasible hasta el definitivo desvanecimiento.

A inicios de 1965 la caída es ya inevitable. Una vez concluido el ciclo poético de *Moralidades*, la sequedad del invierno invade la vida del artista. La posterior llegada de la primavera no hace sino agravar la crisis, como se comprueba en la extensa y sufrida anotación del 4 de marzo, la cual se convierte en la transfiguración textual de la desintegración del personaje, como se percibe en esta pesimista declaración: “Lo peor es que no me siento excesivamente desdichado, a pesar de que mis reflexiones acerca de mí mismo son decididamente sombrías: me parece estar sometido a un proceso de deterioración, al que no tengo fuerzas ni ganas de oponerme” (p. 562). En este atormentado balance emocional, confluyen las distintas personas del verbo y las máscaras del personaje implosionan dando lugar a un agujero que arrastra las fuerzas que orbitan en torno a él. El autor lo describe así: “Parece haberse producido en mí un curioso proceso de desdoblamiento, que me lleva a observar el proceso de gradual desmoralización a que estoy sometido y a anticipar el posible desenlace –la desintegración de mi persona–, como un espectador desinteresado. Es algo parecido a ser operado con anestesia parcial” (p. 562). O como la muerte de la estrella que aún palpita en la incandescencia de la explosión. El desdoblamiento que en el *Retrato del artista* conducía a la metamorfosis, ahora, en cambio, lleva al personaje hacia la desintegración, hacia la nada que se apodera de su vida. Incluso la máscara del poeta, la que durante estos años había llevado la batuta de la representación, parece resquebrajarse y dejar al descubierto la soledad del artista: “Mi única ambición –ser un gran poeta– ni me acompaña ni me llena el tiempo, dado el carácter intermitente de la actividad poética. Uno no tiene, además, una idea clara de lo que conviene hacer para llegar a ser un gran poeta, aparte de intentar escribir buenos poemas, cuando la Musa inspira” (p. 562). La identidad del poeta

que Gil de Biedma había asumido plenamente desde los años del *Retrato* comienza a demostrarse insuficiente en la trayectoria vital del personaje.

Antes de bajar el telón, las máscaras salen una vez más a escena para un último acto que las convoca a todas. En este instante, conviene recordar las consideraciones sobre los finales en los diarios. Visto el carácter inédito e inacabado de este diario, su final no responde a un horizonte fijado con anterioridad, aunque sí es posible percibir, en su manifestación textual, las huellas de un desvanecimiento que gradualmente conduce al abandono. Así pues, podríamos decir que este segundo diario de Gil de Biedma concluye abruptamente el lunes 10 de mayo de 1965. No obstante, una lectura más detallada demuestra que esta última anotación se convierte en una especie de compendio que resume en un par de páginas la experiencia reciente del personaje. En primer lugar aparece una vez más el signo de la enfermedad (música de fondo que parece acompañar siempre la vida del autor). Después del hito de la tuberculosis y de las primeras manifestaciones de la Afrodita Antibiótica encarnada en la sífilis que se le había diagnosticado en 1962, encontramos ahora al artista nuevamente enfermo, aquejado por una apendicitis que lo conduce al quirófano. Si bien apenas aludida, la estancia en el hospital revive el recuerdo de los meses en la Nava y de la completa ociosidad a la que se entregaba el poeta. Apenas recuperado de su convalecencia, el amante entra en escena y enuncia un par de escapadas con amantes furtivos, además de mencionar los vaivenes en su relación con L. El poeta, por su parte, ultima las negociaciones para la publicación en México de *Moralidades*, asistido por el siempre incansable Carlos Barral; a la par que prepara la edición de *En favor de Venus* a ser publicado en la colección Colliure. Y con su característico optimismo refrenado, “rompe aguas” y escribe un nuevo poema: “*Nostalgie de la boue*”, el cual anuncia ya “algunas diferencias con respecto a la actitud poética predominante en *Moralidades*” (p. 569). Para concluir el todo, una escueta y

significativa nota: “Escaso trabajo en la oficina” (p. 569), como si el respiro que dejaran los compromisos del hombre de negocios fuera ya insuficiente a estas alturas del camino.

Así concluye el trayecto del personaje durante estos años de intensa actividad no sólo poética, sino también social y personal, como hemos visto reflejado en las diversas máscaras que salen a escena. Con el final de este nuevo episodio diarístico, el personaje entrará en su definitiva fase de disolución, de la cual el testimonio más importante será el tercer y último poemario de Gil de Biedma: *Poemas póstumos*, publicado en 1968. Pero como si quisiera visitar una última vez “las ruinas de su inteligencia” para comprobar que el personaje Jaime Gil de Biedma ya ha muerto, el autor volverá brevemente al espacio del diario una década después.

DIARIO DE 1978

Yo noto, al paso que me torno viejo,
que en el inmenso espejo,
donde orgulloso me miraba un día,
era el azogue lo que yo ponía.
Antonio Machado

Han transcurrido diez años desde su último poemario y Jaime Gil de Biedma se para a mirarse frente al espejo, la cara destruida, con ojos todavía violentos que no quiere cerrar. ¿Qué es lo que contempla ante el espejo? La mirada le devuelve la imagen borrosa de aquel joven que en 1956 había emprendido el camino de la poesía. Y, desafiante, el hombre envejecido le lanza una pregunta: “¿Qué hace un muchacho de 1950 como tú en un año indiferente como éste?” Para encontrar una posible respuesta el autor vuelve a habitar el espacio íntimo del diario, con la esperanza de hacerse una vez más en la escritura. De aquí que en las páginas de su diario de 1978 erija un espejo que refleja y deforma al joven personaje del *Retrato del artista*, lo cual se corrobora en los paralelismos que pueden establecerse entre ambas obras. Sin embargo, muy pronto esta búsqueda se mostrará inútil y acercará cada vez más al poeta al inevitable silencio. En los siguientes apartados me propongo analizar, en primer lugar, los aspectos estructurales que aproximan y, sobre todo, diferencian a este tercer diario de lo explorado en el *Retrato del artista*. Asimismo, como parte final del proyecto (auto)biográfico de Gil de Biedma, me detengo en lo que denomino la etapa póstuma de su escritura y reúno algunas de las piezas que contribuyen a entender su clausura.

“Supongamos ahora que han pasado doce años desde que escribí lo anterior. Y aún vayamos más lejos, supongamos lo más terrible: que nuestra suposición –tuya y mía, lector, acuérdate– sea la verdad absoluta. ¿Qué diré entonces que ha sido de mí durante este espacio interlinear?”²⁴⁴ En la segunda edición de *Las personas del verbo* –última versión actualizada por el propio Jaime Gil de Biedma– éste aprovechó la oportunidad para actualizar la nota autobiográfica que había esbozado años antes: para anunciar el cambio de dirección que había tomado su trayectoria vital desde entonces y, en cierta manera, también para saldar su proyecto (auto)biográfico. De esta forma, después de los hitos que habían marcado el rumbo de la vida del autor durante gran parte de las dos décadas anteriores, en 1982 hacía un nuevo balance que desplazaba la historia sentimental del personaje. Como resulta de esta nota, Manila había dejado de fascinarle y, en cambio, se sentía atraído por Sevilla, lugar de profundas resonancias poéticas a la sombra de Machado y Cernuda. Por otro lado, el cierre del proyecto (auto)biográfico de Gil de Biedma quedaba cifrado en las tres obras de mayor envergadura publicadas en vida: el *Diario del artista seriamente enfermo* (1974), *El pie de la letra* (1980) y la edición revisada de *Las personas del verbo* (1982).

Como ya he mencionado, la citada nota reviste una importancia capital, pues en ella no sólo se vislumbra la trayectoria intelectual y sentimental del artista, sino que también se exponen los rasgos esenciales de su proyecto (auto)biográfico como obra ya concluida. Esta voluntad se ve comprobada incluso en la preocupación del propio autor por reunir sus obras como garante de la escritura del otro Jaime Gil de Biedma.²⁴⁵ Sin embargo, este acabamiento

²⁴⁴ J. Gil de Biedma, “Nota autobiográfica”, *Las personas del verbo*, p. 16.

²⁴⁵ Desde la elección misma del título de *Poemas póstumos*, el autor parecía haber asimilado su papel como garante de la escritura del otro Gil de Biedma. A partir de entonces, más que como escritor, parece asumir la

de la escritura es el resultado de un proceso que había comenzado a germinar al menos desde mediados de los sesenta, en consonancia con el estallido de la crisis reflejada en el diario de aquellos años. Como testimonio de esta última fase compositiva, en 1968 Gil de Biedma publicaba *Poemas póstumos*, “escrito desde la perspectiva del desencantado consigo mismo y con la historia”²⁴⁶, y en cuyas páginas daba muerte a su personaje espectral y entonaba incluso un lamento postrero: me refiero, por supuesto, a los poemas “Contra Jaime Gil de Biedma” y “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”, en los cuales el autor confirmaba aquello de que “resulta perfectamente concebible un monólogo dramático cuyo protagonista sea el mismo autor”.²⁴⁷ En ambos poemas asistimos a un desdoblamiento que proyecta simultáneamente la imagen tanto del autor como del personaje, deformados por el efecto que provoca el ejercicio de la rememoración frente a la presencia inexorable del paso del tiempo. En la primera composición, mediante “una estrategia de sorpresa final, o de engaño/desengaño”,²⁴⁸ el autor encara, a contraluz frente al espejo, a su personaje espectral, haciendo un balance de su historia sentimental para poner en evidencia que ha perdido la gracia de la juventud. La segunda pieza va un paso más adelante, pues se trata de un lamento póstumo tras el suicidio del personaje. Hacia el final del poema, de cara al futuro, la voz poética enuncia: “De los dos, eras tú quien mejor escribía” y, un poco más adelante, “A veces me pregunto / cómo será sin ti mi poesía”. En la conclusión de este poema late ya el inminente abandono de la escritura, pues el autor corrobora que, una vez resquebrajada la máscara del poeta, su obra se precipita hacia un inminente final. En una entrevista de 1981, Gil de Biedma

máscara del editor, reuniendo sus ensayos en *El pie de la letra* y dando forma a su versión de *Las personas del verbo*, así como continuando con la edición del *Retrato del artista*, obra póstuma por excelencia.

²⁴⁶ Dionisio Cañas, “Gil de Biedma y su paseo entre las ruinas”, *Revista de Occidente. Homenaje a Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma*, 110-11 (1990), p. 108.

²⁴⁷ J. Gil de Biedma, “Como en sí mismo, al fin”, p. 507.

²⁴⁸ L. García Montero, *Un orden conflictivo. (La poesía de Jaime Gil de Biedma)*, p. 115.

reconocía que la escritura de estos dos poemas representaba un punto de inflexión definitivo, llegando a la conclusión de que “en el instante en que una identidad inventada es de verdad asumida, el ciclo se cierra. Es decir, uno de los motivos por los que no escribo poesía es porque el personaje de Jaime Gil de Biedma que yo inventé y logré asumir ya no me lo puedo imaginar”.²⁴⁹ El personaje que el autor había logrado asumir después de muchos años rápidamente se había precipitado hacia su desintegración, dejando a su paso las ruinas a las que habría de volver el poeta envejecido como trasunto de aquella presencia fantasmática a la que él mismo había dado vida.

La lenta y meditada exploración que llevará al autor a la conclusión de que no le queda nada más por decir es el tema central del breve diario que llevó durante el año 1978, precisamente en ese espacio interlinear entre la escritura y el silencio definitivo. En palabras de Andreu Jaume, este diario “constituye el retrato tardío de la persona renacida después de la crisis de 1966”.²⁵⁰ Habría que puntualizar que en la obra de Gil de Biedma no hay lugar para el renacimiento, por lo que sería más conveniente decir que el texto de 1978 se convierte en una especie de diario póstumo que desdibuja los límites de la experiencia del personaje, pues el autor ahonda en el pasado lejano de aquél para dejar testimonio de su prematura muerte.

Hasta la publicación de los diarios en 2015, poco se sabía de aquel cuaderno de 1978: Gil de Biedma nunca lo mencionó en sus entrevistas y las pocas referencias que se conocían al respecto provenían de quienes habían tenido acceso a su archivo, como el caso de Jaume o de Miguel Dalmau, cuya biografía del autor, publicada en 2004, retomaba algunos

²⁴⁹ J. Gil de Biedma, “Sobre la edad madura de Jaime Gil de Biedma”, Entrevista de Arcadi Espada y Ramón Santiago, *Conversaciones*, pp. 132-133.

²⁵⁰ A. Jaume, “Prólogo”, p. 55.

fragmentos entonces inéditos. En la nota a su edición, Jaume menciona brevemente que el texto se encuentra manuscrito y que no presenta ninguna lectura dudosa. A pesar de la brevedad de este cuaderno, su trascendencia debe ser replanteada a la luz del proyecto (auto)biográfico del autor, pues, como veremos, no sólo ahonda en sus reflexiones previo al silencio definitivo, sino que también retoma el modelo que había explorado en el *Retrato del artista en 1956*, lo cual permite conjeturar que, ya desde el momento de su escritura, el autor habría pensado en su publicación.

En primer lugar, hay que mencionar que, al igual que el *Retrato*, el diario de 1978 no lleva fechas. Una vez más, el autor confía la cronología del relato al sentimiento del tiempo que pauta la experiencia del personaje; aunque, de igual forma, recurre a ciertas estrategias textuales para reforzar el efecto de sinceridad propio de la escritura diarística: por un lado, las distintas marcas que dan cuenta del paso del tiempo²⁵¹ y, por el otro, la inclusión de cartas que sí llevan una fecha precisa. Guiándonos con estas claves, podemos inferir que este cuaderno comprende los meses que van de enero a aproximadamente octubre de 1978, con importantes intervalos hacia la segunda mitad del año.

Otro punto en común con el *Retrato* está relacionado con la estructura de cada una de las entradas, robustecidas para construir un relato mucho más pormenorizado. Podemos decir, incluso, que en el diario de 1978 la fragmentación tiende hacia un cierto amalgamamiento, pues prácticamente todas las entradas superan la página de extensión. En este sentido, si, como hemos visto, el trabajo de la memoria puede dispersarse en una variedad de géneros que

²⁵¹ “Escribí la última apuntación hace seis días” (p. 581), “Son ahora las cinco de la tarde” (p. 584), “En Ultramort desde hace seis días” (p. 586), “Termino ahora la nota anterior, que dejé mediada hace dos días” (p. 588), “La apuntación anterior, empezada hace más de quince días, quedó incompleta (p. 608), “Escribo esto el domingo, en Barcelona” (p. 610), “Veinte días sin abrir este cuaderno” (p. 616), “Casi un mes sin apuntar nada aquí (p. 619), “Hace más de dos meses que no abría este cuaderno” (p. 622). Como queda de manifiesto, las huellas textuales que dan cuenta del paso del tiempo gradualmente terminan por ser testimonio del abandono de la escritura.

tienden a confluír, en este nuevo diario la enunciación desde el presente de la escritura se concatena con el flujo de la narración hacia una rememoración más propia de la autobiografía. Y es que como veremos en el análisis puntual, el cuaderno de 1978 se encuentra prácticamente volcado hacia el pasado del personaje.

Los elementos estructurales que dan forma al cuaderno demuestran que la heterogeneidad del corpus diarístico de Gil de Biedma responde a la intensa búsqueda en el proceso de construcción del personaje y en la caracterización de sus diversas máscaras. La búsqueda de estos objetivos diferenciados es también parte importante de la poética diarística que el autor explora en sus diversos cuadernos. En este nuevo diario, en un par de ocasiones se explicitan dichos objetivos. En una de las entradas, el diarista confiesa que escribe para “aclarar mis sentimientos y ponderar mi tanto de razón y mi tanto de culpa” (p. 608). En primera instancia, el ejercicio de la escritura diarística responde a las exigencias del examen de conciencia, uno de los fundamentos tradicionales del género. Sin embargo, este proceso de autoexploración muy pronto se transforma en la constatación del desvanecimiento de la escritura y se convierte, a la manera de Rodrigo Caro, en una canción a las ruinas del personaje.

TIEMPO PERDIDO, TIEMPO RECOBRADO: LAS MÁSCARAS DE LA NOSTALGIA

El relato del artista en 1978 comienza tras el fin de semana de fin de año en la localidad de Ultramort, pueblo del Ampurdán en el que Gil de Biedma había construido una casa de campo que, como veremos, representará en cierta medida la contraparte del refugio familiar en la Nava de la Asunción. La primera nota del diario reconstruye un paisaje idílico en el que vemos al autor junto a su nueva pareja sentimental: el actor Josep Madern, quien lo

acompañaría hasta su muerte en 1990. La imagen que dibuja el inicio de este nuevo diario es la de la apacible felicidad de “la primera pareja reinante en la mejor de las Sodomas posibles” (p. 573). Inmerso en este estado de embriaguez, alimentado por los efluvios del inicio de año, Gil de Biedma vuelve a reflexionar sobre la huella del paso del tiempo en su trayectoria vital, para lo cual recurre una vez más a la poesía de Eliot, tan cara a su experiencia sentimental. En esta ocasión cita los versos finales del tercero de los *Four Quartets*, “The Dry Salvages”, para proyectar un momento intersticial, “between midnight and dawn, when the past is all deception, / the future futureless, before the morning watch / when time stops and time is never ending”. Así, el presente de la enunciación en el nuevo diario abre un espacio que postula un tiempo sin fechas, en el que confluyen simultáneamente los distintos planos temporales que cifran el trabajo de la escritura y el despliegue de la memoria.

Esta perspectiva del tiempo parece ahora incidir de manera positiva en la vida del autor, quien señala que “el mejor estímulo para llevar una vida ordenada consiste en no hacerse ilusiones acerca de cómo pasará uno la próxima media hora” (p. 575). Derivado de esta reflexión, incluso parece experimentar en estos primeros momentos una cierta placidez en la evocación de una rutina ordenada: trabajo en la oficina, regreso a casa temprano, gimnasia, baño, cena, escritura, mesura en el alcohol, música; “todo muy bien” –concluye con satisfacción–. “Ordenarse la vida resultó tan fácil, hoy, que me siento sinceramente asombrado de conseguirlo tan pocas veces” (p. 575). Superada la crisis sentimental de la década anterior, y conjurada la amenaza del suicidio, Gil de Biedma parece haber doblegado a sus demonios o, al menos, haber encontrado un balance que congrega los quehaceres de sus diversas máscaras. Así pues, si, como él mismo había declarado, en la raíz misma de su escritura se encontraba el tema del yo y la incidencia del paso del tiempo, en las primeras

páginas del diario de 1978 la (re)integración de su propio personaje parece demandar la anulación del futuro.

De esta forma, el tiempo perdido del pasado lejano se entreteje con el tiempo recobrado del presente desplegado como experiencia que (re)crea el relato del personaje que escribe desde una cierta posteridad. De aquí que, muy pronto en el diario, la escritura se vuelque hacia el pasado para visitar algunos de los momentos constitutivos de la trayectoria del personaje tal como los habíamos visto plasmados en los anteriores cuadernos. En este sentido, más que en ninguno de sus anteriores diarios, en el cuaderno de 1978 el trabajo de la rememoración prima sobre el relato de la experiencia cotidiana: los límites evocativos del diario se amplían y la escritura se aproxima al relato autobiográfico tradicional.

Uno de los primeros acontecimientos que Gil de Biedma pasa en reseña es la muerte de Franco en 1975 y la consiguiente caída del régimen en España. Después del camino recorrido como compañero de viaje y resistencialista, tras los largos años pasados esperando la muerte del dictador, sorprende que el autor no ahonde mucho en el tema. En uno de sus paseos por las Ramblas, el ambiente festivo del barrio lo lleva a concluir que “de todos los beneficios del cambio político en nuestro país –tras la defunción del ya remoto Invicto– ninguno tan inmediatamente palpable, emocionante y personalmente remunerador como la recuperación de los barrios populares de la ciudad por sus gentes. Nada nos hace realizar de una manera tan incomparablemente directa la felicidad de la muerte de la dictadura” (p. 579). Esto en clara oposición con lo visto en su última visita a Filipinas, cuyos resabios de colonialismo aún siguen imperando en la vida del país. La brevedad de esta reflexión se vuelve testimonio irrefutable del desencanto que había experimentado el personaje tras los primeros bríos del compromiso: ahora, en plena transición, el cambio político ya no representa para Gil de Biedma una esperanza de futuro, como en el fondo corroboraron gran parte de los

intelectuales de la época. Y es que el desgaste del régimen era tan evidente desde hacía varios años que la muerte de Franco pareció cumplir con una mera formalidad. En la vida póstuma de Gil de Biedma, la España de la guerra civil y del franquismo se ha convertido entonces en un recuerdo lejano cuya importancia en el presente se manifiesta sobre todo en los detalles de la cotidianeidad.²⁵²

En estrecha relación con la historia reciente de España, se encuentra la trayectoria generacional cuyo núcleo había germinado en el grupo poético de la Escuela de Barcelona. Ya hemos visto que, sobre todo en sus primeros años, el proyecto (auto)biográfico de Gil de Biedma estaba emparentado con el proyecto de la llamada generación de medio siglo.²⁵³ A finales de los setenta, la carrera de aquellos jóvenes se encuentra plenamente consagrada (José Ángel Valente o José Agustín Goytisolo), y en algunos casos incluso saldada (Gabriel Ferrater o Alfonso Costafreda), en el ambiente cultural de España. Como el mismo Gil de Biedma señalaba, el sentimiento de grupo, y la consiguiente labor de política literaria, se ha diluido con el paso de los años, si bien siempre reaparecen los momentos para dejarse ser en amistad. Uno de estos momentos, quizás uno de los más significativos en cuanto al ejercicio de la rememoración, se materializa en el diario de 1978 en un encuentro que el autor sostiene con Juan Goytisolo, personaje vinculado a sus años de juventud. Este episodio se despliega en el diario en dos momentos que constituyen un claro ejemplo de las temporalidades que

²⁵² En este silenciamiento que cifra la experiencia de Gil de Biedma durante estos años, y que conducirá a su definitivo silencio poético, Teresa M. Vilarós observa una de las primeras manifestaciones de una cierta voluntad que, años más tarde, conduciría a un auténtico “pacto de olvido” como parte esencial del desencanto que primaría durante la transición democrática. La estudiosa plantea así la cuestión: “¿Qué ha pasado en España o qué le ha pasado al poeta que le ha determinado a cometer tal suicidio escritural, tal renuncia a la memoria, reflejo a su vez de la renuncia y desencanto de toda una generación comprometida políticamente? [...] Después de la experiencia de Franco no hay escapatoria, no hay una *vita beata* a la que podamos retirarnos a no ser que pase por la destrucción de la memoria, a no ser que se sitúe ésta después de la historia”, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Siglo XXI, Madrid, 2018, p. 68.

²⁵³ Véanse sobre todo los apartados sobre los Compañeros de viaje: “Retrato de una generación” y “De la Escuela de Barcelona a la *gauche divine*”.

fundamentan el trabajo de la memoria en la escritura diarística. En una primera anotación, Gil de Biedma anticipa el encuentro y las posibles desavenencias, contraponiendo la imagen del Goytisolo de hace veinte años con la del escritor ahora consagrado. En clara resonancia con aquella escapada nocturna narrada en el cuaderno de 1956, el poeta evoca la figura del novelista en ciernes y su peculiar don para crear ambientes casi demoniacos. De aquí que su recuerdo se tiña de nostalgia, “siempre que en los últimos años le he visto tan *rangé*, tan sensato en cuanto se refiere a asuntos prácticos y tan aburrido” –anota Gil de Biedma. “Sin duda, como escritor ha mejorado, pero como las novelas que ahora escribe tampoco me interesan [...] su pérdida de virtualidad, en cuanto personaje de la vida nocturna, me parece irreparable” (pp. 580-581).

Sin embargo, las previsiones del diarista se muestran equivocadas, ya que, si bien no pasa una velada inolvidable, el reencuentro resulta ameno y reaviva los recuerdos de la juventud: amistades y acontecimientos vividos en común así como apreciaciones políticas que se mantienen con el paso de los años. Pero la nostalgia no basta para colmar la brecha que se ha abierto entre el pasado y el presente, pues Gil de Biedma recalca que, a pesar de los años, Goytisolo sigue siendo intelectualmente el mismo. Lo anterior lo lleva a una interesante conclusión sobre su propia trayectoria intelectual: “Lo que define la calidad de nuestra vida intelectual no son las ideas en que nos complacemos en formularla, sino el tipo de relaciones que mantenemos con ellas” (p. 581). Transcurridas dos décadas desde aquellos años del compromiso político y del realismo social que había acomunado a los compañeros de generación, Gil de Biedma ha dejado de ser el que era: la máscara del hombre político ha quedado depuesta tras bambalinas.

Por esta misma razón, no es de sorprender que en el ejercicio evocativo con el que Gil de Biedma pautó su diario, la presencia de Colliure reaparezca como el lugar emblemático de la

experiencia generacional. Durante un viaje por la Costa Brava en compañía de Josep Madern, los designios de la memoria terminan por conducir al poeta a la localidad francesa en la que había muerto Antonio Machado en aquel ya lejano 1939. Esta nueva visita desencadena “la irrealidad de los recuerdos” (p. 591), formados de unas pocas imágenes que filtradas no sólo por la memoria, sino también por la escritura de los anteriores cuadernos, aparecen ahora en su dimensión simbólica dentro de la trayectoria vital del personaje. La visita de 1964 reaparece en toda su grisura: días lluviosos, interminables sobremesas, fingimientos amorosos, cotilleos conyugales; en conclusión del autor, “una visita decepcionante, como casi todo en aquellos últimos años de mi juventud” (p. 591). Con la perspectiva del paso del tiempo, Gil de Biedma ve ahora en aquella segunda visita a Colliure no sólo un símbolo del fin de su juventud, sino también del sentimiento de grupo que había animado la carrera de la generación poética de medio siglo.

De la primera y fundacional visita en 1959, el poeta guarda recuerdos felices. Sin embargo, más que ahondar en la rememoración, contrasta la imagen del pueblo que él había conocido con la del lugar turístico en que se ha transformado. Y, para concluir la nota, como eslabón entre el pasado y el presente, evoca la imagen de la tumba de Antonio Machado, bella y conmovedora. El espacio simbólico se transfiere al espacio mismo de la escritura, pues, salvando la distancia temporal, Gil de Biedma anota que “el significado que entonces –bajo el franquismo– tenía para nosotros sigue de algún modo vivo” (p. 592). El resistencialismo de los jóvenes poetas ha cedido el lugar a los irredentismos vascos y catalanes, cuyas banderas adornan la tumba del poeta de *Campos de Castilla*. En cierta medida, esta nota también hace un balance de la presencia de Machado en la generación de medio siglo: en este caso, Gil de Biedma concede más importancia al ejemplo civil que al magisterio poético. De aquí también el deseo final de que el cuerpo del poeta sevillano se quede en Colliure, lugar

de descanso bello, inesperado y poético; augurio con el que remata su entrada el diarista: “¿Se puede pedir algo más? Que le dejen tranquilo” (p. 593). Conclusión que se percibe como una respuesta a quienes piden repatriar los restos del poeta, así como también a las múltiples reapropiaciones hechas de la figura de Machado. Esta anotación también funciona a manera de epílogo de la deuda del propio Gil de Biedma para con la obra de Machado, cuya insistente presencia en estos diarios no se reduce sólo a un hito generacional, ya que se convierte sobre todo en fiel reflejo del particular magisterio que ejerció el poeta sevillano sobre el autor barcelonés: desde el abierto homenaje en la primera edición de *Compañeros de viaje* hasta el posterior reconocimiento en los umbrales de *Las personas del verbo*.

Ya he mencionado que una de las particularidades de los escritores de medio siglo es la conciencia que muy pronto adquirieron de su papel en el panorama cultural de la España de la posguerra y la consiguiente preocupación por volcar su experiencia en una serie de obras de carácter en mayor o menor medida autobiográfico.²⁵⁴ Sin lugar a dudas, el proyecto más ambicioso al respecto fueron las memorias de Carlos Barral, divididas en tres tomos y publicadas a lo largo de dos décadas: *Años de penitencia* (1975), *Los años sin excusa* (1978) y *Cuando las horas veloces* (1988). Como era de esperarse, el lugar que Gil de Biedma ocupa en estas memorias es de primer plano, situación sobre la cual medita en su diario de 1978, precisamente tras la publicación de la segunda entrega barraliana. La lectura de estas memorias desencadena en el poeta no sólo cierta nostalgia de aquellos años, sino también reflexiones sobre los procesos de la rememoración y su transmutación en la escritura autobiográfica, llámese memorialística o diarística.

²⁵⁴ A propósito véase el inicio del apartado dedicado al “Retrato de una generación”.

En primer lugar, Gil de Biedma se detiene en lo difícil que le resulta expresar una opinión sobre las memorias de Barral. Alega que no cuenta con la distancia necesaria para poder hacerlo: “demasiado de lo que cuenta forma parte de mis propios recuerdos y está demasiado próximo” (p. 604) –acota el autor. Por esta misma razón, en una primera lectura, el relato de los años de la guerra civil, cuyo recuerdo está más lejano, le resulta más convincente. Sin embargo, también se deleita con la evocación de los años del sótano de Muntaner y con la recreación del estado de ánimo que permeaba en el grupo de amigos a inicios de los sesenta, aunque puntualiza lo siguiente: “Con respecto a esto último, creo que su descripción se aplica menos a la realidad suya de entonces que a las actitudes mías, de Gabriel, Marsé o Luis Marquesán. Él estaba, que yo recuerde, en pleno fervor voluntarista y sólo bastante más tarde se resignó a la idea de que teníamos Franco hasta la muerte y de que el país era otro” (p. 605). La divergencia entre lo recordado-enunciado por Barral y lo evocado-leído por Gil de Biedma pone de manifiesto las particularidades de un discurso memorialístico que, lejos de ofrecer una imagen unitaria (factual), se alimenta de ecos intertextuales que amplían el retrato generacional.

Así pues, la lectura de las memorias del también editor ilumina toda una zona del pasado de Gil de Biedma: unos años complicados por el panorama político de España y por la depresión que lo atormentaba, pero también años de intensa actividad poética, como se observa en el diario de *Moralidades*. Con cierta nostalgia, el poeta concluye así sus reflexiones sobre aquellos años: “Las memorias de Carlos han acabado de devolvérmelos: su resaca me viene ahora con cierta frecuencia, y me asombra por igual lo lejos que ya van quedando y lo próximos que los tengo, ahora que no guardan relación ninguna con la realidad” (p. 605). Cerrando aquel capítulo definitivo de su juventud, el autor recupera los

recuerdos y los encauza en un espacio en el que convergen pasado y presente para construir un relato que desdibuja los límites de la experiencia del personaje.

Finalmente, como testimonio del envejecimiento y la decadencia de los escritores de la Escuela de Barcelona, en el diario de 1978 asistimos a la celebración, a manera de homenaje en vida, del cincuenta aniversario de Carlos Barral, Josep Maria Castellet, José Agustín Goytisolo, Antonio de Senillosa y el propio Gil de Biedma, celebrada el 11 de mayo de aquel año en Bocaccio, lugar de reunión emblemático de la *gauche divine*. En una carta dirigida a Josep Madern, fechada el 25 de abril, e introducida en el diario, Gil de Biedma menciona el aplazamiento de la celebración, aludiendo a ella irónicamente como “nuestra apoteosis” (p. 615). Como manifestación de la (des)memoria (“Había olvidado apuntar nada aquí a propósito de la fiesta de nuestro cincuentenario, la semana pasada, en Bocaccio, p. 618), pero también como una de las constantes huellas de la retórica autobiográfica, el autor esboza la imagen del lamentable espectáculo: “algo intermedio entre el desayuno de primera comunión y la fiesta de fin de curso. Me arrepentí un tanto de haberme prestado –y hasta de haberme conmovido un poco– a la cachupinada” (p. 619). Nada más alejado de la vitalidad de los jóvenes poetas en el ambiente cultural de la Barcelona de los años sesenta. Ahora, en cambio, Gil de Biedma contempla las ruinas de aquella juventud, testimonio irrefutable del paso del tiempo. Aunque, como cualquier paseo entre las ruinas, el panorama no es ajeno a una cierta estética de la nostalgia. En cuanto al proyecto (auto)biográfico de Gil de Biedma, aquella fiesta en Bocaccio se erige como la última manifestación textual de ese otro proyecto generacional que había sacudido el panorama de la poesía española durante el franquismo: ahora, en plena transición, el compromiso se ha transformado en espectáculo y los poetas en oficiantes del culto a la personalidad.

Como si se tratara de una cámara de resonancia, no sólo formal sino también memorialística, en el diario de 1978 reaparece una de las fuerzas que ha vertebrado la experiencia del personaje: la enfermedad. Poco después del encuentro con Goytisolo, todavía durante los primeros días del año, el estado físico de Gil de Biedma se deteriora al grado de derivar en una tos hemorrágica. Con cierta tranquilidad, aunque también con temor, el autor afronta el resurgimiento de su lesión tuberculosa y, de inmediato, rememora su temporada de artista seriamente enfermo, como ahora él mismo se nombra en el diario. La perspectiva del paso del tiempo pone en primer plano el sintomático paralelismo que el autor corrobora entre diario y enfermedad:

en algún lugar de mi diario de entonces, digo que sospecho de alguna relación entre él y mi tuberculosis, que en algún modo pienso que, de no haber llevado diario, no hubiera caído tuberculoso. ¡Y hete aquí, cuando veintidós años más tarde decido llevar durante 1978 un diario por el estilo, que a los ocho días la tuberculosis reaparece! Una coincidencia tan novelesca me pareció un presagio y casi me puso de buen humor. Me sentí rejuvenecido, feliz ante la perspectiva de tres meses como los de entonces (p. 582).

Esta constatación vuelve a poner de manifiesto la compleja relación entre escritura y experiencia, pues, además de constituir la materialización más evidente de la evocación, la escritura parece incidir directamente en la vida del personaje con su poder performativo. En este relato novelesco, se diría que el autor se aferra a la dimensión corporal de la enfermedad como último resabio del personaje de su juventud, con la esperanza de que el pretendido presagio vuelva a llamar en escena al poeta, como lo había hecho durante su convalecencia en 1956.

Sin embargo, muy pronto el autor confirma el fracaso de su diagnóstico: ni es una tuberculosis lo que se ha manifestado, ni el prometido tiempo de reposo conlleva una explosión creativa, como expresa en carta del 24 de enero a Juan Enrique López Medrano, el

amante sevillano que a menudo aparece en este diario: “No sé por qué, pero la reclusión en casa y el reposo total, que tanto fruto me dieron cuando mi lejana tuberculosis juvenil, se han traducido ahora en una inveterada pereza. [...] El caso es que en estas dos semanas no he hecho absolutamente nada de sustancia; por no hacer, ni siquiera he leído” (p. 584). Estas líneas se convierten, en cierta medida, en una declaración anticipada del agotamiento de la escritura: el diario, como la poesía, está llegando a su fin porque el personaje se niega a volver a escena. Ante lo cual el autor, en un esfuerzo por sostener el enmascaramiento, prolonga el relato a manera de semblanza retrospectiva, como si la nostalgia fuera un último asidero ante el inminente naufragio del personaje.

Al igual que la tuberculosis de aquel año, el primer viaje casi iniciático a Filipinas en 1956 reaparece en las páginas (y los recuerdos) de 1978. Como se desprende de la “Nota autobiográfica”, con el paso de los años Filipinas había perdido paulatinamente el halo de exotismo para convertirse en la base de operaciones del hombre de negocios.²⁵⁵ Al inicio de este tercer diario, el autor registra el regreso de uno de sus viajes a Manila, aunque apenas aparece aludido, como si con esta elipsis quisiera dejar de lado toda una zona de su vida que, en el presente, ha dejado de tener incidencia en su escritura. Sin embargo, volcado hacia el pasado, la imagen de Filipinas sigue apareciendo como uno de los hitos fundamentales de la juventud del poeta, tal como lo corrobora en una conversación con Josep Madern, durante la cual evoca viejas historias en Oriente: “me hicieron revivir algunos momentos intensos, o

²⁵⁵ El cansancio de los constantes viajes a Filipinas se percibe también en la correspondencia del autor desde finales de la década de los sesenta. Como una muestra de ello, en carta a Pere Gimferrer, fechada el 9 de septiembre de 1968 en la ciudad de Manila, Gil de Biedma expresa: “La perspectiva de dos meses aquí me abruma, un poco por el trabajo, que va a ser duro, y un mucho por el régimen de constante impersonalidad a que me encuentro sometido. Intento pensar en ello como si se tratase del servicio militar, pero lo cierto es que ya no tengo edad para cierta clase de adaptaciones”, *El argumento de la obra*, p. 336. La declaración corrobora la importancia no sólo del paso del tiempo sino también del espacio como parte fundamental de la experiencia sentimental del personaje.

mejor: me trajeron la satisfacción de haberlos vivido. Ciertamente, el primer viaje de 1956 y las temporadas que pasé allí solo, en los años difíciles de 1967 a 1970, fueron etapas importantes para mí” (p. 617).

¿Cómo explicar este cambio de actitud hacia aquel país que, en muchos sentidos, le había abierto nuevas perspectivas, al grado de haber considerado exiliarse en él, como registra en su cuaderno de 1956? El hechizo de Circe ya no ejerce su poder sobre el personaje porque éste ha dejado de ser aquel Ulises aventurero atraído por el canto de las sirenas: con el silencio poético, la exuberancia de Oriente ha abandonado el espacio íntimo de la escritura. Las señales de este desencanto se ven confirmadas por la actitud de Gil de Biedma hacia su futuro en la tabacalera: ante la enfermedad de Manuel Meler, presidente de la compañía desde 1969, la cuestión sucesoria le plantea algunos inconvenientes al poeta, pues, a pesar de ser él uno de los candidatos para el cargo, expresa claramente sus nulos deseos de asumirlo; tal como había manifestado ya en una carta de 1962 a Joan Ferraté: “Mi *gagne-pain* cada vez me aburre más –realmente trabajar me es insoportable – y ya no puedo seguir haciendo por más tiempo de joven prometedor: tendría que convertirme en un *up-and-coming executive* y adquirir el gusto del poder y del dinero, y eso no me gusta y me asusta”.²⁵⁶ Quince años más tarde, ha caído la máscara del hombre de negocios.

En la experiencia sentimental del espacio dibujada por la nostalgia que permea parte importante de este nuevo diario, la Nava, el espacio mítico de la infancia, también parece haber perdido algo de su encanto. El retiro segoviano, que había estado totalmente ligado a la convalecencia del artista seriamente enfermo, ahora, en 1978, despierta menos interés en la vida del autor, incluso cuando reaparecen las lesiones tuberculosas y se proyecta una

²⁵⁶ J. Gil de Biedma, *El argumento de la obra*, p. 240.

posible temporada de reposo, como lo manifiesta abiertamente en una anotación: “según el tiempo que haga, que en febrero temo que no sea muy bueno en ningún sitio, sobre todo si siguen los fríos como hasta ahora, iremos a la Nava o a Ultramort. Es curioso y no consigo saber por qué, que la Nava instintivamente me apetezca menos” (p. 583). Pareciera establecerse en esta disyuntiva un contrapunto entre los espacios que han definido y definen la experiencia sentimental del personaje: frente al recuerdo de aquel reino de la infancia, en un pequeño rincón en el mapa de España, se erige ahora una casa abandonada entre cuyos silenciosos muros el autor sueña con vivir una segunda infancia prolongada hasta el agotamiento de ser feliz, como lo expresara en el poema dedicado a la localidad ampurdanesa. Como el mismo Gil de Biedma comprobó en diversas ocasiones, la experiencia sentimental del espacio, transformada por el ejercicio de la rememoración y su transfiguración escritural, conlleva también la (im)posibilidad de recuperar un pasado añorado y perdido. Perdido como aquel artista seriamente enfermo, cuya vena poética tanto debía a la Nava, “único lugar de ocio –apunta en 1978– en el que verdaderamente me siento en libertad conmigo mismo, o para ser más exacto, con mi mejor idea de mí mismo” (p. 621). Así pues, el fallido retorno a la Nava corrobora también el desvanecimiento de esa idea de sí mismo cuya autofiguración había esculpido pacientemente el autor en las páginas de sus diarios.

AMAR Y SER AMADO: LA EXPERIENCIA AMOROSA DEL PERSONAJE

Si el diario de 1978 se puede leer como un paseo entre las ruinas del personaje, también podemos corroborar que la máscara del amante sostiene los últimos actos de la

representación. Como he mencionado, desde la primera entrada de este nuevo diario se impone la presencia de Josep Madern, quien tendrá un papel fundamental en este cuaderno, al grado de que en varias ocasiones la voz autoral se desdobla y pasa del yo al nosotros para dar cuenta de la experiencia compartida. Sin embargo, a pesar de la estabilidad de la relación, el autor también manifiesta el deseo y la necesidad de conservar cierto grado de libertad, como deja en claro al referir la perenne tensión entre la Venus Celeste y la Venus Pandémica encarnadas en las figuras de sus amantes: “desde mi regreso de Filipinas me he sentido centrado en Josep hasta el exceso, con el temor consiguiente de estropear nuestra relación gravitando demasiado sobre su persona, restándole libertad y restándomela yo mismo. Aunque a los cuarenta y ocho años ya no necesito mucha: sólo la de pensar que puedo ser libre. Y eso era lo que trataba de demostrarme” (pp. 574-575). Transformada por el paso del tiempo, la máscara del amante se resiste a abandonar la representación y prácticamente se adueña del discurso diarístico, tributando ante el altar venusino los restos del personaje.

La relación con Madern marca, sin lugar a dudas, un punto de inflexión en la vida del artista, quien no vacila en atribuir su reciente felicidad a la presencia del amante, con quien, además, parece haber llegado a un punto de entendimiento que le permite compaginar una relación estable con los “deberes de la necesidad erótica” (p. 615). De aquí que el diario de 1978 sea en parte un diálogo –también desplazado– entre el poeta y el amado, tal como se manifiesta textualmente en las dos cartas que Gil de Biedma envía a Madern cuando éste se ausenta durante un par de meses. A manera de confesión, en estas dos cartas el autor narra su rutina solitaria: los achaques de la enfermedad, los paseos por las Ramblas, las visitas a Ultramort, algunos encuentros con los antiguos amigos pero, sobre todo, sus correrías nocturnas, las cuales sólo le hacen extrañar más al amante: “te echo siempre de menos” –se

lamenta el autor –, “pero mucho más después de acostarme con alguien, sobre todo, curiosamente, cuando lo he pasado bien” (p. 615).

En el fondo, esta felicidad renovada parece ser el último resabio de vitalidad del personaje envejecido, como él mismo lo constata en un instante con dejos de revelación: “Y ha sido después de hacer el amor, *between midnight and dawn*, igualmente remotos de ayer que de pasado mañana, mientras hablábamos alegremente, cuando me he sentido como desembarcado desde hacía horas en otro planeta olvidado y reconocible: el de mis veinticinco años” (p. 600). La recurrencia de los versos de Eliot, como testimonio de la experiencia amorosa, postula así la apertura de un espacio intersticial en el que confluyen por un instante el tiempo perdido-recordado y el tiempo recobrado-vivido, tal como el autor lo había explorado en sus poemas de la serie filipina.²⁵⁷

En este mismo sentido, la experiencia amorosa del personaje tampoco escapa al ejercicio de la nostalgia que permea parte importante de este diario. A manera de contrapunto, el presente enunciativo de la relación con Madern dialoga con las voces de los antiguos amantes: con ese firmamento de nombres conocidos, insólitamente familiar y cercano, como lo dibujara el mismo Gil de Biedma en una carta de juventud.²⁵⁸ Así, en este trasunto de búsqueda del tiempo perdido, hace su aparición Juan Enrique López Medrano, el amante sevillano que el autor había conocido en 1976.²⁵⁹ A pesar del poco tiempo que separa la

²⁵⁷ Véase el apartado “Calibán en escena: el amante y sus contradicciones”.

²⁵⁸ J. Gil de Biedma, *El argumento de la obra*, p. 80.

²⁵⁹ Es de notar que en el espacio diarístico Gil de Biedma no reconstruye la historia amorosa que había tenido con López Medrano y que tan importante había sido en su etapa de madurez. Sin embargo, dentro de su proyecto (auto)biográfico, en un par de textos se detuvo a señalar la importancia de este episodio en su historia sentimental. En primer lugar, se encuentra una carta dirigida a María Zambrano el 20 de enero de 1977, en la cual escribe con evidente entusiasmo: “Estuve en Sevilla para leer mi conferencia sobre Cernuda y después de un año de una infelicidad casi sin resquicios, fui durante cuatro días absolutamente dichoso... y me enamoré. Enamorarte en Sevilla está muy bien, y el enamoramiento a mi edad –cuarenta y siete años– ya no es esa urgencia posesiva, chapucera e impaciente, que yo recordaba de antes, sino un sentimiento simplemente fundado en la alegría de saber que existe la persona amada. Algo muy estimulante para la inteligencia y el afecto. [...] Dentro de las proporciones que la realidad admite, soy muy feliz”, *El argumento de la obra*, p. 367.

experiencia sevillana de la redacción de este diario, para Gil de Biedma está muy claro desde el inicio que se trata de una experiencia ya concluida y, por ende, material del repertorio de la memoria, como lo comprueba tras una larga conversación con López Medrano: “Fue bueno para mí porque mi enamoramiento todavía no se ha disipado del todo, aunque sí se haya convertido en algo por completo gaseoso y la felicidad y la maravillosa belleza de los fines de semana en Sevilla, el pasado invierno, han dejado de atormentarme pidiendo repetición” (p. 575).

La evocación y el progresivo desvanecimiento de aquellos días en Sevilla junto a López Medrano se transfiguran textualmente con la inclusión de una carta a manera de diálogo aplazado y desplazado entre los dos amantes. Fechada el 24 de enero, Gil de Biedma comunica la invitación que le han hecho para volver a la capital hispalense a presentar un libro colectivo sobre Luis Cernuda, en el cual estaba incluido el ensayo “Como en sí mismo, al fin”. A pesar de sus deseos, alimentados por la nostalgia, de regresar a aquella ciudad, el autor también manifiesta los reparos de volver al lugar en el que fue feliz: “Pienso además que quizás me gustase volver a Sevilla con el pensamiento de que es la ciudad donde viví un gran amor. Pero igual me da por lo contrario: por pensar que tú no estás, que Joaquín Costa 15 no existe, que aquello está pasado y que nada es exactamente como entonces, y la visita resulta un desastre (p. 585). La evocación e invocación en el diario de alguna manera conjura la distancia insalvable entre el tiempo de la experiencia y el tiempo de la escritura, cuya

El relato pormenorizado a propósito de la historia sentimental en Sevilla se encuentra en una entrevista de 1981, en la cual Gil de Biedma reconstruye uno de los episodios que más han contribuido a la mitificación de su personaje. En la conversación con José Batlló detalla que, después de la conferencia sobre Cernuda, un par de jóvenes se acercaron a él y, valiéndose de los versos del poeta, lo invitaron a unirse a una orgía. Evocando aquel ambiente, animado por jóvenes del PC, Gil de Biedma confiesa: “Y en el curso de la orgía me enamoré. Bueno, me enamoré a la noche siguiente, pero me enamoré. Y entonces, durante seis meses, volví casi todos los fines de semana a Sevilla y vi Sevilla desde dentro. Seguramente todo aquello no existe”, *Conversaciones*, p. 158. Como había dejado de existir ya en el diario de 1978, en cuyas páginas apenas se perciben los efluvios de aquella experiencia tan importante para el autor.

confluencia es sólo posible mediante el ejercicio de la rememoración. En este diálogo fantasmático, el autor parece tener la plena conciencia de que su personaje espectral ha dejado de existir y de que aquella feliz estación sevillana “va perdiendo sustancia y haciéndose fantasmal” (p. 585).

La evocación fantasmal de Juan Enrique adquiere importancia a la luz del definitivo proceso de desvanecimiento del personaje al que asistimos en el diario de 1978. Como si se mirara ante un espejo recuperando los rasgos del retrato esbozado desde 1956, Gil de Biedma constata que en la imagen del amante sevillano se (re)conoce como aquel Narciso enamorado durante la juventud. En un encuentro en Madrid, después de varios meses de no haberse visto, el poeta inicialmente expresa una cierta aprensión ante la idea de no reconocerse. Sin embargo, de inmediato se muestran erróneas las previsiones, aunque no por ello deja de ser evidente para el autor que el encanto se ha roto, como lo expresa con abierta desilusión:

Él no se abandona ni una sola vez hablando de sí mismo, con lo que el recuerdo de aquellos momentos magníficos en que lo hacía y que me enamoraron de él, se hace más remoto. Por mi parte, me pregunto cómo pude crear, a propósito de este chiquillo indudablemente guapo, complicado e inteligente, pero que ahora me parece aquejado de una grave falta de vitalidad –¿dónde está su graciosa petulancia de entonces?–, el esquema intelectual en que se concretó mi enamoramiento, tan intenso: que su relación consigo mismo era la misma que yo mantenía conmigo a su edad (p. 601).

La perspectiva del paso del tiempo, el tiempo ya no perdido sino recobrado, pone en primer plano la distancia que separa a la imagen recordada en el pasado de la imagen evocada en el presente de la escritura diarística. Desde esta perspectiva, la constatación final del (re)conocimiento se convierte en el testimonio de la separación entre el autor y su personaje: entre aquel joven que quería llevarse la vida por delante y el poeta prematuramente envejecido que contempla las ruinas de su inteligencia. Pero, como si quisiera rescatar algo de aquel paisaje sentimental, invoca la presencia de un viejo conocido.

En cierta consonancia con el reencuentro con Goytisolo, durante el diario de 1978 Gil de Biedma convoca otra reunión que lo enfrenta con el pasado reciente de su historia sentimental; en este caso, con Luis Marquesán, personaje al que hemos visto recurrir en los anteriores cuadernos. So pretexto de recuperar unos antiguos ensayos publicados durante los sesenta en la revista *Don*, Gil de Biedma llama a su antiguo amante con la intención de provocar un encuentro y reanudar algún trato con él. El inicio de esta anotación resulta muy significativo respecto a los procesos de la memoria que el autor pone en juego en este diario, pues, como si la escritura vacilara, comienza su evocación refiriendo: “¡Ah!, se me olvidaba –¿o no?–” (p. 595). Esta contracción de la escritura demuestra que el ejercicio de la rememoración se despliega en el espacio diarístico siguiendo los ritmos propios de la narración: la manifestación de la (des)memoria no sólo contribuye al efecto de sinceridad, sino que también distribuye los materiales de la experiencia para dar forma al relato del personaje que *se* escribe. Por esta misma razón, como espacio de transfiguración, varias entradas del diario de 1978 pueden leerse como (pre)texto: como la proyección póstuma del relato autobiográfico del personaje espectral. En este proceso de constitución del personaje, el recuerdo de Luis Marquesán reviste una gran importancia.

Recuerdo que se materializa en la casa de Marquesán, de la cual Gil de Biedma ofrece una descripción a la manera de un interior de Vermeer, dibujando así el ambiente de decadencia que permea la experiencia sentimental del espacio. En esta especie de retiro palaciego, el antiguo amante también se ve envejecido: conserva “*une grande allure*, aunque no le quede ningún resto de su antigua y notoria guapura” (p. 597). En el imaginario del poeta, la caracterización del personaje le recuerda la figura de Carlos Barral: “Afinidad de estilo, o mejor dicho: de deliberada y patente voluntad de producir un cierto efecto, porque el personaje representado es muy otro” (p. 597). En este baile de máscaras que parece

aproximarse a su irremediable final, los personajes se niegan a abandonar la representación, pues saben que cuando la música cese la muerte habrá de bajar el telón, como comprueba el poeta al repasar algunos nombres de quienes ya se han ido. Al final de la velada, como estampa para la posteridad, Gil de Biedma se va complacido, pues, además del afecto que sigue guardando a su antiguo amante, no puede evitar sentir “una evidente satisfacción al contemplarle tan golpeado, tan solitariamente encastillado en su inevitable amargura de hombre maduro establecido” (p. 597). Prueba de que las aguas del tiempo han hecho estragos también en la historia sentimental del poeta.

LAS RUINAS DEL PERSONAJE

Desde el inicio de este apartado he hecho hincapié en que el diario de 1978 es, ante todo, el diario de una constatación. Ahora bien, llegados a este punto, teniendo en cuenta la semblanza autobiográfica que el autor ha trazado de su historia sentimental, cabe preguntarse qué es lo que constata y, sobre todo, cuáles son las conclusiones que lo llevan al definitivo silencio.

Si en el diario de 1956 habíamos visto que la enfermedad representó un punto de inflexión en la rutina y, en especial, en el ánimo del personaje, en este nuevo cuaderno la reapertura de la lesión pulmonar se convierte también en el detonante de la introspección. Poco tiempo después de la reaparición de la enfermedad, durante una breve estancia en Ultramort en compañía de Madern, Gil de Biedma hace un balance sobre su vida de cara al futuro próximo y menciona: “Dos mutaciones significativas en el modo de sentirme vivir se me han hecho

muy conscientes” (p. 587). La primera de ellas surge sobre todo de la estabilidad y la felicidad derivadas de la vida en compañía de su amante, tal como anota en la siguiente entrada:

Lo que he descubierto ahora, siendo feliz, con una certeza que se ha ido haciendo cada vez más consciente, día tras día, es que hay una parte de mí que ya no desea vivir mucho más. Que si no es en ciertas condiciones, no considero que la vida –por muchísimo apego que le tenga, y ciertamente le tengo demasiado– sea un bien a cuya conservación durante un tiempo lo más prolongado posible deba anteponerse todo. En el terreno práctico, esto quiere decir que no estoy de ninguna manera dispuesto a llevar una vida más ordenada (p. 587).

La incompatibilidad entre la experiencia de la felicidad y el espacio diarístico parece ser testimonio de una escritura póstuma o, al menos, de un cuestionamiento de los límites de la escritura más allá de la muerte, como veremos en la anotación final de este diario. Por esta misma razón, el establecimiento de una rutina y su transfiguración en el diario aparecen al final como la imposibilidad de seguir adelante con el relato del personaje que *se* escribe.

La segunda mutación está directamente ligada con la reaparición de la enfermedad como prueba irrefutable del paso del tiempo. Después de más de veinte años de aquella temporada convaleciente en la Nava, la perspectiva del ocio creativo retirado en soledad ya no le deja grandes dividendos al autor, quien reconoce su absoluta incapacidad para hacer nada: “mis ganas y mi necesidad de escribir casi no existen” (p. 588), apunta con resignación. En el fondo, Gil de Biedma comprueba que el personaje espectral que *se* había inventado, cuya presencia tanto debía a aquel diario de 1956, ha dejado de existir o, al menos, se acerca a su inevitable final:

La vacación de ahora me ha demostrado irrefutablemente, al enfrentarme con ella, que otra oportunidad como la de 1956 sería por completo inútil, puesto que yo no soy el de 1956: la verdad es que he dejado casi de ser escritor, lo cual no sería malo –ni bueno– si no fuese por el hecho de que, habiendo dejado de ser eso, no he empezado a ser ninguna otra cosa: mi identidad formal es todavía la de escritor –ante los demás y ante mí–, sin que haya sabido inventarme otra. Por supuesto, que nada de nuevo hay en estas reflexiones,

que me había hecho ya infinidad de veces en los últimos años, pero por mucho que uno crea en sus intuiciones especulativas acerca de sí mismo, verlas confirmadas por la realidad es algo muy distinto a entretenerlas mentalmente (p. 588).

Aunque la máscara del poeta se niegue a caer, mantener la representación –ante sí y ante los demás– se vuelve cada vez más difícil y, sobre todo, inútil. Como parte de su proyecto (auto)biográfico, estas reflexiones anticipan lo que Gil de Biedma escribiría en 1982 para la segunda edición de *Las personas del verbo*: inventada, y asumida, una identidad, el desvanecimiento del personaje conlleva también el silencio de la escritura. Ante la constatación de su prematuro envejecimiento, ya no tendrá tiempo ni ambiciones para una nueva representación.

Un atisbo interesante de las contradicciones del personaje envejecido se manifiesta en una intensa reflexión sobre su edad como indicador del paso del tiempo en el espacio íntimo del diario. En la borradura que hace Gil de Biedma del tiempo cronológico, resulta significativo que en este diario póstumo señale los inconvenientes de haber llegado a los cuarenta y ocho años de vida. En primer lugar, indica el disgusto que le provoca, especialmente por el “fardo de escepticismo y falta de ilusión que la edad me ha echado encima” (p. 603). Pero a pesar del desencanto, encuentra aún los momentos para dejarse ser en felicidad: un paseo junto a su amante, contemplando un paisaje idílico que evoca unos versos de Garcilaso; en resumen, “una felicidad tan intensa ante la belleza de la vida que se confundía casi –o al menos eso pensé– con la emoción de una bella despedida” (p. 603). Las huellas anticipadas de la despedida comienzan a imponerse en el diario, confiriéndole un tono de irremediable fatalidad, más no de fatalismo, tal como se comprueba en el cierre de esta anotación: “Ser feliz a mi edad es serlo como no lo había sido nunca: como estar en lo alto de un monte y ver el mundo, ver los tiempos; es la vida sin fechas, ayer, hoy y mañana, y el contemplador ya

casi no soy yo. La maravillosa hermosura de la vida cuando por unos momentos coincide con ella misma” (p. 603). Instante emblemático en el que el espacio escritural desdibuja los límites de la ficcionalidad y el autor y su personaje se entrevén a la distancia.

La anterior conclusión adquiere gran relevancia, en primer lugar, como manifestación de una especie de éxtasis del personaje. La imagen de éste contemplando el espectáculo de la naturaleza del que se siente excluido por el paso del tiempo recurrirá en el poema “*De senectute*”, uno de los últimos escritos por Gil de Biedma. A propósito de esta entrada del diario y su relación con el poema, Andreu Jaume señala:

está describiendo la impresión de sentirse por encima del tiempo, como un anticipo de la propia ausencia, gracias a una ráfaga de felicidad que luego no consigue más que devolverle, todavía con más angustia, al devenir, una vivencia aún esencialmente romántica. Por ese camino, se encontró, en 1979, escribiendo uno de sus últimos poemas, “*De senectute*”, en el que se inventó la voz de un anciano que ya está casi fuera del tiempo, viendo la vida tras los cristales.²⁶⁰

En una entrevista de 1982, Gil de Biedma reconstruía así la historia sentimental de este poema: “No puedo hablar de mí mismo ahora porque tengo una identidad ya asumida que no precisa imaginación, ni considero que el ser un hombre de edad madura sea un tema poético porque es una edad en la que no pasa nada, sólo cosas que pasan a los demás. Entonces se me ocurrió: voy a pensar que tengo sesenta y cinco años y voy a escribir un poema partiendo de la base de que tengo esa edad”.²⁶¹ De ser así, habría que considerar la trascendencia del diario de 1978, pues representaría el intento por inaugurar una ulterior fase del proyecto

²⁶⁰ A. Jaume, “Prólogo”, p. 59. En su estudio preliminar a las *Obras* de Gil de Biedma, James Valender también se detiene en este particular momento de la producción poética del autor, pues señala que “si bien la muerte del personaje ayuda al poeta a liberarse de su angustia, también le crea un problema muy grande: ¿cómo escribir en adelante? ¿Cómo será el personaje nuevo que debe sustituir al anterior? Ganado por la idea, ciertamente discutible, de que nada interesante le pasa a un hombre de edad madura (y convencido en todo caso de que para crear un personaje hay que imaginarlo como distinto a uno), el poeta de casi cuarenta años resolvió imaginarse como un hombre ya viejo”, “Introducción”, pp. 27-28.

²⁶¹ J. Gil de Biedma, “El juego de hacer versos”, Entrevista de José Batlló, *Conversaciones*, pp. 165-166.

(auto)biográfico del poeta, cuya representación estaría fundamentada en la máscara del hombre envejecido.²⁶² Sin embargo, habiéndose planteado ese futuro proyecto de escritura, Gil de Biedma corroboró muy pronto la imposibilidad de llevarlo a término, como lo manifestara un par de años más tarde en un recital de poesía en Oviedo, en el cual señalaba: “Una de las grandes limitaciones de la poesía moderna [...] es que la capacidad de crear poemas en la vejez, que me parece una época de la vida tan propensa a crear gran poesía como la juventud, ha disminuido”²⁶³. Y, poco más adelante, después de haber citado sendos ejemplos de poetas de la vejez, concluía lamentándose: “Sería maravilloso que sucediese lo mismo actualmente, pero a los poetas de este tiempo parece que la vejez *nos* niega esa suerte”²⁶⁴ Apenas un año más tarde, en su edición de *Las personas del verbo*, insistiría en entrevista con José Batlló: “En aquel momento estaba encantado, porque me dije: tengo que escribir más poemas como si fuese viejo, pero luego pensé, bueno, ¿para qué coño?”²⁶⁵ La imposibilidad paulatinamente se convierte en manifiesta renuncia.

Así pues, la entrada citada puede ser leída como metáfora del proyecto (auto)biográfico del autor cifrado en la escritura diarística: en última instancia, el espacio que él mismo ha construido como resguardo de la memoria se constituye precisamente como ese tiempo sin

²⁶² A propósito de esta virtual fase del proyecto (auto)biográfico del poeta, una vez más se hace presente la figura de Antonio Machado. Insistiendo sobre la importancia del poema “De senectute”, Gil de Biedma reconocía: “Cuando me decidí a escribir un poema de Jaime Gil de Biedma con setenta y cinco años, me di cuenta de que imaginar al personaje con esa edad resultaba deprimente. No pude continuar. Hay dos poetas modernos a los que envidio porque se enfrentaron a este mismo problema y lo lograron solucionar: Antonio Machado, con sus apócrifos Abel Martín y Juan de Mairena, y Pessoa con sus heterónimos”, “Sobre la edad madura de Jaime Gil de Biedma”, Entrevista de Arcadi Espada y Ramón Santiago, *Conversaciones*, p. 133. Queda de manifiesto en estas declaraciones la importancia que Gil de Biedma atribuía al proceso de desdoblamiento –y enmascaramiento– que anidaba en la poesía apócrifa de Antonio Machado.

²⁶³ J. Gil de Biedma, “Recital de poesía en Oviedo”, *El pie de la letra*, p. 612. El texto de esta lectura poética representa un ejemplo paradigmático del proyecto (auto)biográfico de Gil de Biedma, pues en él no sólo se reúnen varios de los principales hitos de la vida del artista, sino que también se convierte en espacio de confluencia textual en el que se perciben los ecos de otras escrituras: poesía, ensayo, diario, semblanzas.

²⁶⁴ *Loc cit.* (Las cursivas son mías).

²⁶⁵ J. Gil de Biedma, “El juego de hacer versos”, Entrevista de José Batlló, *Conversaciones*, p. 166.

fechas en el que la experiencia y la escritura confluyen para dar forma a un personaje observador y observado, cuyo relato se rememora a la par que se recrea en el diario.

Conforme pasan las semanas y los meses, las entradas se vuelven más irregulares, producto de una cierta hipocondría derivada de la reciente enfermedad, pero, sobre todo, de una inestabilidad de ánimo que “lleva camino de hacerse tan duradera como una cicatriz” (p. 616). No es la primera vez que el autor evoca la imagen de la cicatriz para hablar de su estado de ánimo: de hecho, desde el lejano diario de 1956 ha insistido en la dimensión corporal de su propio relato. De esta manera, la rememoración, trasfigurada y revisitada en la escritura diarística, forma parte de un lento proceso de encarnación que confiere al retrato del personaje sus rasgos más emblemáticos.

La inestabilidad emocional, que se vuelve cada vez más pronunciada, lleva al autor a sentirse fatigado incluso de sí mismo, como advierte en una entrada que concluye, una vez más, a la sombra de Machado:

Pensando en esos vaivenes anímicos y en mi instintiva pereza de abrir este cuaderno durante las últimas semanas, me acuerdo de unos versos de Antonio Machado escritos cuando tenía más o menos mi edad:

Ahorremos la serenata
de una cenestesia ingrata:
Lucila, cierra el balcón (p. 618).

Los versos pertenecen al poema “La luna, la sombra y el bufón”, publicado en 1924 en *Nuevas canciones*. El poema de Machado traza la imagen de una sombra que habita los muros encalados de una morada, mientras afuera la luna platea cúpulas, torres y tejados. Como si quisiera conjurar la presencia de aquella sombra envejecida, al citar el poema (de(s)memoria) Gil de Biedma omite un par de significativos versos: “y una vejez intranquila / y una luna de hojalata”, apresurándose a bajar el telón que caería poco después. En una relación casi

especular, la invocación a la cuarta de las parábolas del poeta sevillano que inaugura *Las personas del verbo* encuentra su contrapunto en los últimos versos citados en el diario de 1978.

Si, como he mencionado, el trayecto del personaje Gil de Biedma se despliega en un primer momento desde la invención hacia la asimilación, en este diario acudimos a su definitivo desvanecimiento. El camino de exploración que el autor había emprendido durante los primeros meses de la redacción de este diario termina por convertirse en una amarga constatación, como él mismo apunta en una de sus últimas entradas:

La felicidad y la hipocondría parecen predisponerme igualmente en contra de este diario, con el que sólo por un breve tiempo creo que llegué a establecer *a working relationship* que hace ya meses que empezó a convertirse en una obligación enojosa y constantemente aplazada. Hubo un momento, en el mes de febrero, en Ultramort, en que me sirvió para confirmar unas cuantas hipótesis acerca de mí mismo, no demasiado gratas por cierto: después, escribirlo se ha convertido en una aburrida tarea de producción de letra muerta: no estoy seguro de llegar al cabo de las pocas páginas que faltan para completar este cuaderno (p. 619).

En esta pesimista conclusión se sintetizan los puntos que definían el objetivo primordial de este nuevo cuaderno, partiendo de la idea de su escritura como una relación de *work in progress* que forma parte fundamental de la experiencia del personaje. Sin embargo, el fastidio diarístico (a menudo tematizado no sólo en la obra de Gil de Biedma, sino en la de otros importantes diaristas) termina por imponerse y demuestra la inutilidad de seguir adelante en un proyecto que, por lo demás, parecía tener un final cercano. De esta forma, la conciencia diarística refrena las intenciones del autor y pone de manifiesto que su escritura se ha convertido en letra muerta. En la brevedad que define al cuaderno de 1978, podemos concluir entonces que éste se fundamenta en una poética que reconstruye el retrato póstumo del personaje. Asistimos pues a la construcción de un relato retrospectivo que, a la vez, se

vuelve prospectivo, pues el autor recupera el retrato de su personaje y anticipa el cierre de su escritura.

Para concluir esta lectura del diario de 1978, quisiera detenerme en las dos últimas entradas, pues en ellas el autor explicita textualmente la inutilidad de seguir adelante con la escritura. En la primera de ellas, escrita a principios de agosto en la localidad de Ultramort, Gil de Biedma anuncia unas próximas vacaciones en Portugal y expresa la pena de no poder ir a la Nava, lugar de veraneo desde la infancia. De igual forma, reflexiona sobre sus constantes cambios de ánimo: de la felicidad por el regreso de Josep Madern de Nueva York pasa a expresar una cierta melancolía derivada del “sentimiento de la espectral invariabilidad del verano” (p. 621). Finalmente, engarzando la reflexión con el presente de la enunciación diarística, la entrada concluye con una descripción casi performativa que retrata al autor, en compañía de un par de amigos, en el acto de escribir su diario: “En este momento, mientras escribo –me han visto disponerme a hacerlo con la deferencia de quien se siente espectador de una operación verdaderamente considerable– están el uno y la otra silenciosamente acomodados en el porche” (p. 621). Y, como música de fondo, el amante que vuelve a casa como promesa de esa “vida beata” retratada en el poema homónimo:

poseer una casa y poca hacienda
y memoria ninguna. No leer,
no sufrir, no escribir, no pagar cuentas,
y vivir como un noble arruinado
entre las ruinas de mi inteligencia.²⁶⁶

La renuncia definitiva, a la escritura y a la memoria, quedará saldada en la última y emblemática entrada del diario de 1978. Volvemos así a la particular discusión de los finales

²⁶⁶ Jaime Gil de Biedma, “De vita beata”, *Las personas del verbo*, p. 198.

en el diario y su naturaleza, en principio, inacabable. Desde muy pronto en este cuaderno, Gil de Biedma comienza a anticipar el final de su escritura, dejando huellas del abandono de su disciplina diarística. En última instancia, la plena consciencia de estar concluyendo un diario –gesto, por lo demás, cercano a la muerte– se convierte en la constatación definitiva de la desaparición del personaje. Cito la última entrada en su totalidad, pues ésta se erige como una especie de epitafio del personaje espectral que había visto la luz un par de décadas antes:

Hace más de dos meses que no abría este cuaderno, que termina aquí. Y no me siento muy tentado de empezar otro. Creo que me ha servido para averiguar un poco acerca de mí mismo, en esta altura de la vida. Insistir no llevaría a nada. Pienso que esta última larga interrupción se ha debido a otra cosa que al estupor de la felicidad o al estupor veraniego: escribir ya no me es necesario. Nada más triste que saber que uno sabe escribir, pero que no necesita decir nada de particular, nada en particular, ni a los demás ni a sí mismo. Vale (p. 622).

Como el lacónico “Non parole. Un gesto. Non scriverò piú” con el que Pavese sellaba su diario poco antes del suicidio, Gil de Biedma corrobora la inutilidad de una escritura que se ha convertido –para él– en letra muerta; y nosotros, “hipócritas lectores”, asistimos a la conclusión de ese diálogo aplazado e interrumpido que atestigua la evanescencia del otro que escucha. De aquí el poder performativo de esta conclusión: el final de la escritura sella también la muerte del personaje, cuya posteridad ha quedado cifrada en el espacio textual que configura un proyecto (auto)biográfico que el autor da por concluido. Saber terminar es, en el fondo, la misma cosa que saber morir.

DIARIO DE 1985

Bajo una nueva invocación te adoro:
Afrodita Antibiótica
J.G.B

A inicios de la década de los ochenta, con la publicación de la segunda edición de *Las personas del verbo*, el ciclo escritural de Jaime Gil de Biedma parece estar concluido, cifrado en sus obras más significativas. En efecto, después de estas fechas, el autor ya no volvería al trabajo de creación propiamente dicho. En cambio, serán los de esta década años dedicados en gran parte a un trabajo de revisión retrospectiva, reflejado en el importante número de entrevistas que datan de aquel periodo. Ahora más que nunca, el autor se dedica a revisar la trayectoria del personaje que se había forjado a través de su escritura. Sin embargo, anidando en el silencio creativo de estos años habría de surgir una fuerza que traería de vuelta en escena al diarista: me refiero a la manifestación de la enfermedad que, finalmente, lo conduciría a la muerte en 1990. Así pues, el ciclo compositivo de Gil de Biedma concluye con el breve cuaderno de 1985, quizás el más atípico –por ser el más convencional– dentro de su producción diarística. En lo que sigue me detengo en las pocas páginas que conforman este último diario, analizando, en primera instancia, cómo su estructura responde a la particular exploración de Gil de Biedma en torno a los procesos físicos y emocionales relacionados con la enfermedad. Como conclusión, propongo la lectura de estos materiales como la signatura del proyecto (auto)biográfico de Gil de Biedma, quien, convertido finalmente en el *otro*, pone punto final a su escritura.

En la conclusión a su “Epigrama votivo”, publicado en *Poemas póstumos*, Gil de Biedma invocaba una nueva presencia que había comenzado a abrirse paso en su vida: la por él denominada Afrodita Antibiótica. Con esta invocación, reunía dos de las fuerzas más importantes que habían puntuado su trayectoria vital: el amor y la enfermedad, cuya conjunción habría de llevarlo a la muerte en 1990. Las primeras manifestaciones de esta encarnación venusina se remontaban a inicios de la década de los sesenta, cuando a Gil de Biedma se le había diagnosticado por primera vez la sífilis, enfermedad de ilustres resonancias literarias. Así como a mediados del siglo XX la tuberculosis había perdido su mítico halo de mortalidad, la enfermedad venérea también había cedido con el desarrollo de los antibióticos. Sin embargo, en el panorama de finales de siglo habría de surgir un nuevo padecimiento del que el autor ya no saldría indemne: el SIDA. Diagnosticado en 1985, cuando la enfermedad se esparcía a escala mundial, el autor pasó los últimos años de su vida pagando el tributo que había vaticinado ante el altar de una nueva Afrodita implacable y, ahora, mortal. Sólo el poder de esta irrefrenable invocación tuvo la fuerza necesaria para sacar al escritor del silencio, aunque fuera sólo por un instante. El resultado fueron las pocas páginas que conforman el diario de 1985, las cuales, a decir de Andreu Jaume, “sirven como conclusión a un ciclo diarístico en el que la enfermedad, como reverso de un amor desaforado por la vida, le había acompañado desde 1956”.²⁶⁷ A estas alturas del trayecto, el autor se ha convertido en el artista (ahora sí) seriamente enfermo.

²⁶⁷ A. Jaume, “Prólogo”, p. 62.

Este breve cuaderno, inédito por evidentes razones de autocensura, salió a la luz con la edición completa de los diarios en 2015. Al igual que el texto de 1978, el último diario se encontraba en resguardo de la agencia literaria Carmen Balcells, quien, a través de Andreu Jaume y la editorial Lumen, se encargó de la publicación. Siguiendo la nota editorial, se nos describe que el texto se encuentra manuscrito y que no presenta ningún problema de lectura. Las pocas páginas de este cuaderno abarcan las semanas del 21 de octubre al 1 de noviembre de 1985, fechas en las que Gil de Biedma se sometió a su primer tratamiento para combatir el SIDA en el hospital Claude Bernard en París.

Como registro pormenorizado de los progresos del tratamiento, este último cuaderno se ciñe a la temporalización tradicional del diario: el autor da cuenta no sólo de cada uno de los días durante las dos semanas de internamiento, sino también de los distintos momentos a lo largo de una misma jornada. En este sentido, el tiempo de la memoria y de la conciencia cede ahora lugar ante los tiempos del cuerpo, regulado por la rutina del hospital y por los horarios que dictan las distintas medicaciones.²⁶⁸ Como en ningún otro momento de su escritura diarística, el sentimiento del tiempo insiste en el paso de las horas y en cómo el día se extiende o se comprime según el estado de ánimo del paciente: de aquí las constantes huellas textuales que transforman este *diario* casi en un *horario*.

²⁶⁸ El establecimiento de una rutina, y su transposición textual en el diario, parecen guardar estrecha relación con la experiencia de la enfermedad, tal como se había manifestado durante la convalecencia del autor en 1956. En el diario de 1985, la relación pormenorizada de esta rutina ocupa una parte importante de las anotaciones. Como muestra representativa, baste el inicio de la nota del 22 de octubre:

“La rutina clínica empieza muy temprano. A las seis y cuarto ha comparecido un enfermero con una gasa mojada en desinfectante y una copa como para batido de frutas, invitándome a restregarme el glande con la una y mear en la otra; luego me ha hecho beberme dos vasos de agua anunciándome que a las ocho vendrían a por una nueva muestra de orina y dos de excrementos. Para todo me ha dejado los tarros correspondientes.

Las horas se van en pinchazos, lecturas, una radiografía de pulmón y una minuciosa localización y medición de las máculas de Kaposi y la confección del patrón del cuerpo. El tiempo pasa más despacio que ayer.

Por la tarde, me toman la tensión, por primera vez en mi vida, y está muy alta –me dan una cápsula para bajarla–. Y a las siete finalmente el tratamiento empieza: primera inyección de interferón; me avisan que esta noche puedo tener fiebre, y sufrir vómitos y molestias” (p. 627).

En su ensayo sobre el SIDA y sus metáforas, Susan Sontag recalca que, a diferencia de otros padecimientos como el cáncer, la nueva enfermedad autoinmune es sobre todo “a disease of time [...] whose definition depends on constructing a temporal sequence of stages”.²⁶⁹ Cada una de estas etapas constituye así una específica manifestación no sólo de la enfermedad, sino también de las metamorfosis emocionales de quién la padece. De aquí la necesidad de Gil de Biedma de registrar en su diario todos los mínimos cambios que evidencian el avance o el retroceso de sus síntomas. Dada la brevedad de este cuaderno, la dimensión temporal a la que alude Sontag se condensa en la intensidad que caracteriza el ánimo del artista durante las primeras fases de la enfermedad. Ahora bien, por esta misma razón, el tiempo que prima en este cuaderno es el presente de la cotidianeidad, pues, volviendo a Sontag, el SIDA se manifiesta como una “experience of pure presentness (and a creation of future) a relation to the past to be ignored at one’s peril”.²⁷⁰ En gran medida, el pasado se cancela como origen del acontecimiento que habría dado lugar a la enfermedad: de esta forma, el relato autobiográfico evade la especulación y se vuelca hacia la enunciación diarística del presente estableciendo un pacto de constante renovación. Si bien al inicio el autor alude al estado de ansiedad de los meses anteriores en espera del diagnóstico definitivo, muy pronto el espacio diarístico se contrae y el ejercicio de la rememoración cede el paso ante una experiencia que se renueva en el día a día, “como posibilidad diaria de volver a ser la propia desaparición.”, según la expresión de Alberto Giordano.²⁷¹

Ya en el hospital, las perspectivas del futuro cercano recurren en diversas ocasiones para poner en la balanza los beneficios e inconvenientes del tratamiento. En primer lugar,

²⁶⁹ Susan Sontag, *AIDS and Its Metaphors*, Picador, Nueva York, 1990, pp. 109-110.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 160.

²⁷¹ Alberto Giordano, “La contraseña de los solitarios”, *Una posibilidad de vida: escrituras íntimas*, ed. cit., p. 115.

confiando en los avances de la medicina, el autor expresa un cierto estado de sosiego: “me siento sensualmente tan bien, en cama y sometido a una disciplina médica, que hasta el miedo a la muerte, del cual me he defendido peor durante los días últimos, parece que quisiera darme un respiro” (p. 626). Y más adelante, casi al final de las dos semanas en París, anota con su característico optimismo refrenado: “Empiezo a hacerme ilusiones de salir adelante y estos dos últimos días me he sorprendido algunas veces pensando en el futuro. Eso está bien pero también es peligroso; cuando el momento de ilusión pasa, el miedo lo resisto peor” (p. 637). Así pues, como había sucedido con la tuberculosis de 1956,²⁷² el sentimiento del tiempo se transforma radicalmente con la manifestación de la nueva enfermedad: ahora, treinta años después, el pasado ha desaparecido casi por completo, dejando su lugar a un progresivo presente que da cuenta de la angustia del personaje frente a la amenazadora presencia de la muerte.

En estrecha relación con este nuevo sentimiento del tiempo, la experiencia del espacio también se interioriza y, a pesar de que Gil de Biedma se encuentra en París, donde había pasado momentos felices en su juventud, la ciudad se queda más allá de las paredes de la clínica. La pulcritud del espacio y la atención del personal llevan incluso al autor a comparar el nosocomio con un hotel de lujo, menú a la carta y teléfono en la habitación incluidos. Sin embargo, en todo momento prima un cierto sentimiento de claustrofobia, pues el personaje se siente atrapado entre las frías paredes del lugar y la férrea rutina de médicos y enfermeras. Incluso en su única y breve salida del Claude Bernard, la tarde del viernes 25 de octubre, el autor sólo da cuenta de otro hospital al que lo transfieren para hacer unos estudios más

²⁷² El eco casi mítico de aquella enfermedad (y sus reverberaciones en el cuaderno de 1978) aparece aludido en el diario de 1985: “Éstas son las terceras [radiografías de pulmón] que me hacen; pienso si se estarán haciendo un lío, igual que en 1978, cuando me diagnosticaron un cáncer de pulmón, con las viejas cicatrices de mi lesión de 1956” (p. 630).

especializados: en ningún momento del trayecto vislumbramos siquiera una instantánea de aquella ciudad que en su juventud se había convertido en postal del cielo. El único contacto del personaje con el exterior se da a través del teléfono: en las llamadas con Josep Madern o Rosa Sender, o en la breve aparición de un viejo conocido: Luis Marquesán. La escritura condensa entonces la experiencia espacial del personaje y el diario se convierte en auténtica transfiguración de la interioridad, en “medio para una auténtica experiencia de la intimidad (lo íntimamente extraño de sí mismo) del proceso de la enfermedad”.²⁷³

En esta relación cronotópica, la experiencia del personaje se desenvuelve así en un escenario que asemeja un cuartel sometido a la disciplina del reloj, como el mismo Gil de Biedma menciona. Por esta misma razón, la morfología de las entradas diarísticas responde a las exigencias del día a día: desde los breves fragmentos para dejar registro del estado general al final de la jornada hasta las notas más extensas que ahondan en las preocupaciones inmediatas del autor.

EL PERSONAJE REVELADO

Pero regresemos a los inicios como marca genérica de la escritura diarística. El cuaderno de 1985 arranca el lunes 21 de octubre a las siete de la tarde, mientras “afuera sopla el viento y está oscuro” (p. 625). Este rápido escorzo desencadena la evocación del trayecto al hospital por la mañana: la compañía de Josep Madern al salir del hotel, el viaje en metro, un último café en el bar y, finalmente, el ingreso con su peregrinaje burocrático. En esta primera entrada llama la atención un detalle que no sólo apunta al ocultamiento de la identidad por cuestiones

²⁷³ A. Giordano, “La contraseña de los solitarios”, p. 115.

personales, sino también a la postulación del diario como espacio para la confesión y el disimulo. Gil de Biedma menciona que parte de las dificultades burocráticas se debe a que utiliza un nombre falso: “de Jaime Costos Sánchez he pasado a monsieur X, y ahora parece que soy los dos a un tiempo” (p. 625). Hay en este enmascaramiento no sólo una búsqueda de privacidad, sino también un nuevo desdoblamiento fantasmático hacia un personaje que pretende conservar el anonimato: un hijo de Dios que quiere pasar por hijo de vecino pero cuya enfermedad conlleva una marca que estigmatiza. Este ocultamiento, y las preocupaciones por mantener el velo sobre la enfermedad, se manifiestan con mayor vehemencia cuando el autor considera las implicaciones de su vuelta a Barcelona: “me preocupa [...] la tensión nerviosa de aguantar constantemente el tipo, de hacer frente a los rumores durante meses y meses, esa tensión de la que me sentí tan aliviado al ingresar aquí. Mantener mi enfermedad en secreto, salvo para unos pocos íntimos, me parece cada vez más difícil” (p. 629).²⁷⁴ Aunado a estos inconvenientes, se vislumbra de igual manera la amenaza para el trabajo de Gil de Biedma en la compañía tabacalera.²⁷⁵ La enfermedad encarna entonces uno de los grandes temores del poeta, pues irremediabilmente terminará por revelar al personaje que se había ocultado detrás de la máscara: “el poeta, que había usado la máscara

²⁷⁴ Gil de Biedma se preocupó hasta su muerte por mantener su vida privada alejada de los reflectores. Una de sus últimas cartas conocidas, fechada el 18 de mayo de 1989, iba dirigida a Dionisio Cañas, quien le había anunciado su intención de tratar abiertamente el tema de la homosexualidad en el estudio preliminar que estaba escribiendo para una antología de su poesía. Gil de Biedma le rogó que no lo hiciera, defendiendo la ambigüedad que siempre había buscado en su obra “como algo más que una precaución social: [...] es la experiencia de la relación amorosa, no el deseo del ser amado lo que me interesa”–concluía. Respecto a las implicaciones de orden estrictamente personal, Gil de Biedma cerraba la carta con una petición que sabía a exigencia: “Encarecidamente te ruego, como amigo, que te abstengas de crearme posibles complicaciones en mi vida personal, que bastante complicada y desgraciada la tengo ya”, *El argumento de la obra*, pp. 445-448. En última instancia, estas consideraciones también justifican la decisión del autor de publicar la versión definitiva de sus diarios sólo después de su muerte.

²⁷⁵ En una sentida carta fechada el 29 de noviembre de 1989, dirigida a su primo Santiago Gil de Biedma (en ese entonces presidente de la compañía), el poeta comunica su renuncia por cuestiones de salud: “Te ruego que en la próxima reunión de Consejo des cuenta de mi cese, por las razones expuestas, que como puedes suponer para mí es del todo significativo a tenor de lo que el desempeño de mi cargo representaba a nivel personal y de inolvidable recuerdo”, *El argumento de la obra*, pp. 451-452.

y el doble como un recurso literario, se vio desenmascarado contra su voluntad”,²⁷⁶ pues, como concluye Sontag, “to get AIDS is precisely to be revealed”.²⁷⁷ De aquí también que el diario oculte afanosamente la enfermedad, cuyo nombre nunca es revelado en la escritura, como si este enmascaramiento conjurara su presencia en la vida del personaje.²⁷⁸

Durante su estancia en el hospital, el autor registra pormenorizadamente el tratamiento que sigue a lo largo de las dos semanas y que habrá de continuar en Barcelona. De esta forma, el diario se transfigura textualmente en una farmacopea, con análisis, medicamentos, dosis y efectos inmediatos sobre la salud física y mental del personaje. Sontag señala que, “like syphilis, known to generations of doctors as ‘the great masquerader’, AIDS is a clinical construction, an inference”,²⁷⁹ pues en cada paciente se manifiesta de formas distintas, abarcando un amplio espectro de síntomas y de enfermedades relacionadas. Así, en las páginas de su último diario, Gil de Biedma (re)crea esta nueva máscara que se fundamenta en las particularidades de su enfermedad, como deja entrever en la nota del 23 de octubre:

Formado en la época de la penicilina como panacea universal, inevitablemente concibo el tratamiento experimental y precario que estoy siguiendo como una incógnita a despejar en pocas semanas: o me muero o sobrevivo, pero de una vez. Y por supuesto, no es así: establecer con un mínimo margen de acierto mis probabilidades de sobrevivencia exige recorrer un túnel muy largo en el que cualquier desvío puede llevar a la muerte –si no es ésa la dirección en la que el túnel mismo finalmente me llevará (p. 629).

²⁷⁶ Dionisio Cañas, “Gil de Biedma y su paseo entre las ruinas”, p. 110.

²⁷⁷ S. Sontag, *op. cit.*, p. 112.

²⁷⁸ En tanto que uno de los momentos críticos de la transición democrática española, Teresa M. Vilarós se detiene en el particular silenciamiento en torno a los primeros años del SIDA, enfermedad que acabó con la vida de varios representantes del entorno cultural durante este periodo. La estudiosa española señala: “En el tráfico de la transición, las representaciones de la experiencia del SIDA están ‘ausentes’ (o prácticamente ausentes) porque están ocupadas de antemano por residuos, fantasmas y remanentes históricos; restos que estaban allí ya *antes* del momento crucial en que el virus mortal se instala en la península”, *El mono del desencanto*, p. 315.

²⁷⁹ S. Sontag, *op. cit.*, p. 108.

El diario se convierte entonces en instrumento de exploración, en historial médico de cara al futuro cercano para *tratar* el devenir del personaje. Las noches de alcohol y excesos que habían pautado el ritmo de su vida ceden finalmente ante el poder paliativo de la medicina.

Como en aquella convalecencia de 1956, las condiciones parecen estar dadas para que vuelva a escena, al menos por un instante, el poeta. Pero como había quedado ya de manifiesto al final del diario de 1978, el silencio es definitivo. A diferencia de John Donne – poeta caro a Gil de Biedma– que en sus *Devociones* reflexiona sobre la enfermedad y la muerte, el personaje que habita el diario de 1985 ha dejado de ser escritor para convertirse sobre todo en lector: y es que, al fin y al cabo, lo normal es leer, como el mismo Gil de Biedma había expresado en la nota autobiográfica de *Las personas del verbo*.

Así pues, las breves reflexiones literarias del autor versarán ahora sobre las lecturas que hará durante sus días hospitalizado, tal como se entrevé ya desde la primera entrada del diario, en la cual menciona la lectura de la particular colección de retratos literarios *Los raros*, de Pere Gimferrer (poeta de la generación novísima y cercano al magisterio de Gil de Biedma) y de otro particular texto: *Capitalismo, socialismo y democracia*, de Joseph Alois Schumpeter, estudio que ocupará parte importante de la rutina lectora del autor. Si bien podría parecer hasta cierto punto azarosa la selección de los títulos, es posible leer en ella las transformaciones del escritor: la poesía ha quedado fuera, como si hubiera una especie de incompatibilidad entre el espacio estéril del hospital y la experiencia estremecedora de la palabra poética. En el libro del economista austro-estadounidense el autor revive una vieja lectura, con lo cual parece tender un puente entre sus utópicos ideales de juventud y los cambios recientes de la sociedad occidental, como sintetiza en su diagnóstico sobre la obra: “esta prognosis de la sociedad capitalista en marcha hacia el socialismo, como todas las grandes obras, se lee ahora con más interés que cuando apareció y resulta más significativa,

precisamente, por aquello de que es de su momento y a la vez lo trasciende” (p. 631). Con el comentario de esta lectura, el autor condensa gran parte de la historia reciente de Europa como trasunto del fracaso de aquella generación (la de los compañeros de viaje) que esperaba algo definitivo y general y cuyos ideales se han convertido “en pura música celestial, en ejercicio de modestia” (p. 632).

Dichas resonancias de juventud se ven corroboradas cuando, hacia el final del diario, Gil de Biedma menciona estar leyendo el número de la revista *Historia 16* dedicado al décimo aniversario del final del franquismo, ante la cual el escritor sentencia: “Probablemente tendrán que pasar bastantes más años antes de que se pueda decir algo interesante y nuevo sobre la dictadura de Franco” (p. 640). Incluso la historia reciente de España, la de los gobiernos de Carlos Arias Navarro (1973-1976) y de Adolfo Suárez (1976-1981) le parece “remota y olvidada a pesar de su proximidad en el tiempo” (p. 640). La figura del poeta social que se había forjado durante la dictadura poco tiene que decir en tiempos de una transición que se ha convertido en abierto desencanto.

Sin embargo, la impronta más profunda en el ánimo del artista proviene de la lectura casi voraz de algunas novelas breves de Henry James, en especial de “The Altar of the Dead”, la cual remueve la relación del diarista con la muerte, como anota la noche del 26 de octubre: “Lectura, desde luego, no muy apropiada para el estado de hiperestesia en cuanto asuntos de vida y muerte en que estoy sumido desde hace cuatro meses” (p. 634). Sin resultar explícita, podemos postular que la poética de este diario se fundamenta precisamente en el concepto de hiperestesia, como condición de una exacerbada sensibilidad que deja su huella en una escritura que insiste en los vaivenes físicos y emocionales del personaje en esta cotidianeidad liminar.

El final de la estancia en la clínica de París llega el viernes 1 de noviembre. Un par de días antes vuelve Josep Madern y el (re)encuentro con la realidad exterior despierta en Gil de Biedma ciertas aprehensiones, producto del precario equilibrio anímico derivado de las semanas de aislamiento y de incertidumbre de cara al futuro inmediato en Barcelona. Así pues, en la última entrada de este diario de 1985 vemos al autor atemorizado y nervioso ante las perspectivas e inconvenientes del tratamiento, “que plantea complicados problemas de orden práctico en días de fiesta y en casos de viaje” (p. 640). Estos inconvenientes ponen en jaque no sólo al hombre de negocios, sino también al amante trasnochado que anticipa la (re)caída y prevé un último esfuerzo por seguir con la representación que había emprendido desde hace más de dos décadas, como confiesa con un dejo de cinismo: “veo difícil atenerme a la prescripción rigurosamente” (p. 640).

En este último intento de desdoblamiento hacia el personaje espectral, cobra especial relevancia la última nota de este diario. Después de haber redactado, casi a manera de receta médica, las dosis de su tratamiento, la voz autoral se despersonaliza y emerge casi desde un espacio póstumo para dar cuenta de que “JGB ha seguido un tratamiento de sarcoma cutáneo, tratado actualmente con inyección intramuscular diaria. Las precauciones a tomar en estas inyecciones son las mismas que se recomiendan para la prevención de la hepatitis B” (p. 641). ¿Quién firma esta entrada final? Sobre la pertinencia en la postulación de esta pregunta, Jacques Derrida sostiene que “una firma escrita implica la no-presencia actual o empírica del signatario. Pero [...] señala también y recuerda su haber estado presente en un ahora pasado, que será todavía un ahora futuro, por tanto un ahora en general, en la forma trascendental del mantenimiento”.²⁸⁰ Partiendo de esta premisa, con sus palabras finales Gil de Biedma

²⁸⁰ Jacques Derrida, “Firma, acontecimiento, contexto”, *Márgenes de la filosofía*, trad. de Carmen González Marín, Cátedra, Madrid, 1989, p. 370.

desdibuja los límites del diario y evidencia los mecanismos retóricos que dan forma al género como espacio que sobrepasa la oposición entre referencialidad y ficcionalidad.²⁸¹ Esa otra persona del verbo que desfiguraba al yo del personaje desde aquella nota inicial en *Compañeros de viaje* (re)aparece para firmar el proyecto (auto)biográfico que se había fundamentado en gran parte en las páginas de los diversos cuadernos que constituyen el corpus diarístico del autor. Pocos años antes de su muerte, Jaime Gil de Biedma finalmente se encuentra convertido en “el otro, el mismo”.

²⁸¹ En una línea similar, Leonor Arfuch sostiene que “la autobiografía, pese a la pregonada identidad entre autor y personaje certificada por la firma (Lejeune), es una construcción ficcional apenas alejada de la invención novelística”, “Identidad y narración: devenires autobiográficos”, p. 161.

CONCLUSIONES

Ahondar en la obra de Jaime Gil de Biedma conlleva encarar el silencio, como lo ha corroborado gran parte de los estudiosos de su obra. “Quizás hubiera que decir algo más sobre eso, sobre el no escribir”, insistía en su nota autobiográfica. Además de la consabida explicación sobre la invención de una identidad por completo asumida, el autor agregaba unas líneas más al respecto en las que reverbera el eco de la nota final del diario de 1978: “[...] todo fue una equivocación: yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema. Y en parte, en mala parte, lo he conseguido; como cualquier poema medianamente bien hecho, ahora carezco de libertad interior, soy todo necesidad y sumisión interna a ese atormentado tirano, a ese *Big Brother* insomne, omnisciente y ubicuo”.¹

El autor parecía haberse vuelto uno mismo con su escritura; haber asumido la experiencia del personaje como si fuera su propia vida, pues, como él mismo dijera a propósito de Luis Cernuda, “durante años y años se esforzó en la tarea inútil de hacerse en sus poemas, y de entreverse en ellos, ‘tel qu’en lui-même enfin l’éternité le change’.”² En este complicado juego de reflejos y transfiguraciones, cabe preguntarse en esta etapa final del trayecto quién es realmente ese Big Brother al que alude el texto: ¿Es el autor como figura omnisciente que (re)crea la experiencia del personaje espectral? ¿O, en cambio, es el personaje y su presencia ubicua, cuya experiencia ha terminado por apoderarse de la vida del artista? En los lindes del cuestionamiento, el espacio (auto)biográfico permite la postulación de un punto de coincidencia en el que ambas voces, “mitad Calibán, mitad Narciso”, asumen la voz del relato para dar por concluida la representación. Erosionadas por el paso del tiempo, las máscaras

¹ J. Gil de Biedma, “Nota autobiográfica”, pp. 16-17.

² J. Gil de Biedma, “Como en sí mismo, al fin”, p. 493.

finalmente se han resquebrajado y el autor ya no encuentra la fuerza ni la motivación necesarias para dar vida a un nuevo personaje. Y como Hamlet poco antes de morir, exhala una perentoria declaración: *All the rest is silence*. Con toda la experiencia acumulada, sólo así el autor logra librarse de aquel atormentado tirano, pues, a decir de Susan Sontag, en la asunción del silencio también se postula “the liberation of the artist from himself”.³

No el silencio que se halla en la raíz misma de la palabra poética ni tampoco el arte de la composición del silencio, como lo llamara José Ángel Valente.⁴ En una dirección casi opuesta, Gil de Biedma nunca aspiró a llegar directamente al silencio, sino que emprendió el meditado y agotador camino hacia el no escribir, en consonancia con las aspiraciones de otro poeta que quiso callar: Juan Ramón Jiménez (otra presencia fantasmática en la obra de Gil de Biedma), quien en carta a Cernuda había expresado: “Mi ilusión ha sido siempre ser más cada vez el poeta de ‘lo que queda’, hasta llegar un día a no escribir. Escribir no es sino una preparación para no escribir, para el estado de gracia poético, intelectual y sensitivo. Ser uno poesía y no poeta.”⁵ De esta forma, más que arrojar hipótesis para explicar la renuncia de Gil de Biedma, en este punto me parece mucho más sugerente contemplar su proyecto escritural como un camino hacia el silencio asumido como una decisión, como “exemplary suicide of the artist, who thereby testifies that he has gone ‘too far’”.⁶ Las distintas facetas de esta exploración se perciben de manera evidente en su producción diarística, cuyas páginas son testimonio del devenir de su personaje y, por ende, del desdoblamiento en su escritura.

³ Susan Sontag, “The Aesthetics of Silence”, *Styles of Radical Will*, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 1997, p. 18.

⁴ Véase José Ángel Valente, “Cinco fragmentos para Antoni Tàpies”, *Poesía completa*, ed. de Andrés Sánchez Robayna, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, p. 388.

⁵ Juan Ramón Jiménez, *Cartas literarias*, Bruguera, Barcelona, 1977, p.59.

⁶ S. Sontag, “The Aesthetics of Silence”, p. 9.

Habría que comenzar recalcando que el caso de Gil de Biedma resulta significativo en cuanto al estudio de la escritura diarística, pues es uno de los pocos autores que, a lo largo de sus distintos cuadernos, experimenta con modalidades tan diferenciadas y heterogéneas: las formas del diario, como he anotado en el título de esta investigación. Por esta misma razón, el análisis pormenorizado de su obra ha ofrecido una oportunidad ejemplar para poner a prueba los postulados del género, pues, por una parte, acude a las convenciones más tradicionales que permiten establecer una base común para el análisis y, por la otra, pone a prueba los fundamentos del género desdibujando sus límites mediante los mecanismos más propios del relato. Esta investigación ha demostrado, por lo tanto, que el estudio teórico y el análisis textual de la escritura diarística no pueden ser concebidos como entidades diferenciadas, como a menudo ha sido realizado por la crítica. Las condiciones de posibilidad del espacio íntimo sólo pueden ser puestas a prueba cuando se procede al análisis específico de sus manifestaciones textuales. O como lo expresara el mismo Gil de Biedma: transitar de la lectura a la crítica.

Así pues, la búsqueda emprendida por el autor barcelonés respondía, en última instancia, a los distintos objetivos que persiguió con su escritura diarística a lo largo de su trayectoria artística. Tal como hemos visto en el análisis, sus diarios son fiel reflejo del proceso de autfiguración del personaje espectral que habitara sus versos: desde su invención en los poemas de *Compañeros de viaje*, pasando por su completa asimilación en las composiciones de *Moralidades* hasta el definitivo desvanecimiento en los *Poemas póstumos*. Proceso que, finalmente, daría forma a uno de los acontecimientos más emblemáticos de la poesía del medio siglo: *Las personas del verbo*. Como he pretendido demostrar a lo largo de estas páginas, este complejo proceso sólo puede ser contemplado en su dimensión más amplia a la luz del proyecto (auto)biográfico de Gil de Biedma como una trama que se entreteje

genéricamente. Como colofón a lo estudiado a lo largo de toda esta investigación, en estas consideraciones finales quisiera remarcar en qué consiste la heterogeneidad que caracteriza específicamente a la escritura de diarística de Gil de Biedma y cómo es que ésta es uno de los pilares que sostienen su proyecto (auto)biográfico.

Desde el inicio mismo de su producción diarística, el poeta barcelonés deja en claro que sus cuadernos –a la par de su producción poética– revisten un papel primordial en el proceso que emprende hacia la invención de un personaje. Por esto mismo –y como *work in progress* que se extendió casi hasta el final de sus días– *El retrato del artista en 1956* es el diario más elaborado, pues en él se fundamenta la creación del personaje y los mitos fundacionales que habrían de recurrir en su futura escritura: los lugares (Filipinas, Barcelona, la Nava de la Asunción); los compañeros de viaje (Barral, los Goytisolo, Salinas, los Ferraté(r), Castellet); las encomiendas del hombre de negocios; la experiencia de la enfermedad; las contradicciones del amante (perennemente atrapado entre las invocaciones venusinas) y, coronando el todo, los trabajos del poeta. Amalgamando todos estos elementos, el objetivo primordial asumido en este diario fue el de la invención de la identidad que explicitara Gil de Biedma en diversas ocasiones. Por esta razón, la estructura del *Retrato* se aproxima casi a la de una novela de formación, en la que un joven emprende el camino de la poesía. En este sentido, si, como he sostenido, el diario tiende hacia la dispersión genérica, en estos primeros cuadernos pulsa una tensión novelística más que autobiográfica, pues el relato del personaje se sustenta sobre todo en el presente de la enunciación más que en el pasado de la evocación.

De lo anterior se desprende que los aspectos de poética que he resaltado en el análisis responden cabalmente a la búsqueda del autor por crear el relato de aquel personaje espectral que conformaría sus futuros poemas. Esto se corrobora en el despliegue de una serie de recursos que crean una auténtica retórica diarística que, en todo momento, cuestiona los

límites de los discursos referenciales y ficcionales. En este diario asistimos entonces a la postulación inicial de un sentimiento del tiempo que comienza a pautar la particular experiencia del personaje, así como a la reflexión sobre los procesos de la memoria: aspectos, ambos, que habrán de dejar una impronta profunda en su escritura poética. Así pues, esta evidente intención de inaugurar y perseverar en su proyecto (auto)biográfico se ve reflejada en la decisión de Gil de Biedma de dejar abierto el final de su primer diario, estableciendo así las condiciones necesarias para seguir habitando el espacio íntimo.

La importancia que el mismo Gil de Biedma atribuyera al *Retrato del artista* ha llevado a reduccionismos que limitan el estudio de su producción autobiográfica a este texto como forma acabada, como si el resto de sus materiales se limitaran a simples borradores o intentos fallidos. Esta diferenciación pone en primer plano muchos de los postulados que han ocupado a la incipiente teoría diarística, pues da cuenta del espectro de escrituras que conforman las distintas manifestaciones del diario. Sin embargo, la clara continuidad que el autor concibiera para su proyecto (auto)biográfico se puede constatar en los puentes que tiende entre sus dos primeros diarios. Por otro lado, la conciencia de estar encarando una nueva fase de su proyecto escritural y autofigurativo se corrobora en el cambio de dirección que afronta en los cuadernos del periodo 1959-1965. Hay que recalcar, no obstante, que al interior mismo de estos cuadernos se perciben distintas facetas de la trayectoria del personaje: diferencias que, en última instancia, demuestran la naturaleza intrínseca del diario como relato de una vida. Las anotaciones de los primeros años (las más esquemáticas de toda la producción diarística del autor) insisten en su necesidad casi obsesiva por concluir una serie de proyectos que atañían a la formación inicial del artista. Una vez concluidos, emprende la composición de su segundo poemario y, de la mano de éste, asume la segunda etapa en el proceso de invención de su personaje: la de la asimilación. De aquí que a partir del inicio de la

composición de *Moralidades* las entradas de estos diarios se robustezcan, pues Gil de Biedma considera fundamental (re)crear el atelier del artista, como espacio físico y sentimental en torno al cual orbita la experiencia del personaje que habrá de sublimarse en el resto de su escritura. A medida que el autor se aproxima a la conclusión de su segundo ciclo compositivo, este diario también parece cambiar de signo y acercarse a la última fase de su proyecto (auto)biográfico: la del desvanecimiento y la escritura póstuma. Estos evidentes signos de agotamiento poco a poco van minando este diario hasta el abandono que, en ese entonces, aún no se transformaba en renuncia definitiva. Habida cuenta del proceso al que asistimos en las últimas páginas de estos cuadernos, no habrá de sorprender que su cierre se encuentre tan cerca del tercer y último poemario de Gil de Biedma, *Poemas póstumos*, en cuyas páginas el personaje que se había fraguado en los diarios ve su definitiva muerte. Así pues, el análisis pormenorizado de los diarios de Gil de Biedma a principios de los 60 arroja una nueva luz ya no como mero testimonio de las fases preparatorias de los poemas que habrían de dar forma al futuro libro, sino como el momento central en el proceso de asimilación del personaje. De aquí que el título de *Diario de Moralidades* se antoje reduccionista, pues parece privilegiar una lectura ecdótica por encima de la consideración del paso del tiempo: tema central en la poética del autor.

En el trayecto individual del personaje trazado en las páginas de estos diarios también adquiere una nueva dimensión la experiencia generacional de los escritores del medio siglo. Como uno de sus testigos privilegiados, la escritura de Gil de Biedma contribuye a reconstruir el relato de aquella generación: a caballo entre la crisis de la posguerra y la modernidad de la transición. Si bien apenas esbozado, en estas páginas he dado cuenta de la importancia de la escritura memorialística para la conformación no sólo del retrato generacional, sino también para lo que podría ser denominado una auténtica poética generacional, esta vez no

encarnada en un proyecto programático sino en una red intertextual que se vuelve testimonio de una experiencia compartida.

La liquidación del personaje “después de la muerte de Jaime Gil de Biedma” explica en cierta medida el silencio que media entre los cuadernos de *Moralidades* y el diario que el autor retoma en 1978. Ahora la escritura diarística parece representar el intento desesperado del artista por traer de vuelta al personaje: quizás no al que había dado vida en las lejanas páginas del *Retrato*, pero sí a una nueva encarnación del poeta como hombre envejecido, tal como supo explorarlo en “De senectute”, una de sus últimas composiciones. Para dar vida a esta nueva máscara, el poeta rememora la experiencia de ese otro personaje al que ha dado muerte, como si sobre sus despojos pudiera erigir la última fase de su proyecto (auto)biográfico. De aquí la estructura similar al diario de juventud, más no la búsqueda de los mismos objetivos. Con la perspectiva que da forma a un nuevo sentimiento del tiempo, la retórica del diario de 1978 tiende ahora hacia la rememoración autobiográfica, hacia la semblanza retrospectiva y el ejercicio *quasi* proustiano del tiempo perdido y recobrado. Sin embargo, muy pronto el autor confirma que esta nueva búsqueda resulta inútil, pues el desvanecimiento del personaje conlleva también el fracaso de la escritura. En este sentido, si el *Diario de 1978* se concibe como un fracaso, lo es en tanto que pone de manifiesto las fracturas de un discurso autobiográfico que ha dejado de tener sentido. De aquí la intención explícita del autor por ponerle punto final, como lo hace en la conclusión de este diario, anticipando lo que habría de exponer en su última edición de *Las personas del verbo*. En este punto de su trayectoria, la aspiración al silencio está a un paso de ser conquista definitiva.

Como he insistido en el análisis, este breve diario reviste una importancia capital, pues transforma algunos de los postulados que habían definido el estudio de la poética de Gil de Biedma, sobre todo en la fase de su escritura póstuma. El *Diario de 1978* demuestra que el

silencio del poeta no es una decisión abrupta después de haber dado muerte a su personaje espectral, sino un meditado proceso que se prolonga hasta finales de la década para, finalmente, culminar en aquella perentoria nota autobiográfica que, simultáneamente, habría de inaugurar *Las personas del verbo* y clausurar el proyecto (auto)biográfico del artista. De aquí la trascendencia de este diario como el último vestigio de las ruinas del personaje y del mundo que se había construido y habitado.

En la producción tan diferenciada del poeta de *Moralidades*, su último y breve diario, el de 1985, parece constituir una especie de apéndice que poco contribuiría al entendimiento de su proyecto (auto)biográfico. Sin embargo, en la voluntad (insisto, una vez más, en la conciencia diarística) del autor por volver a un espacio que había habitado prácticamente a lo largo de toda su trayectoria literaria, pueden percibirse las huellas de la importancia que atribuía a este último cuaderno. En estas últimas páginas se dirime el enmascaramiento que había dado forma al personaje espectral desde el momento de su invención. Por esto el autor insiste en la dimensión corporal del tiempo y en el simultáneo proceso de reinención y aniquilación al que se ve sometido en el presente de su nueva cotidianeidad. La plena conciencia que muestra Gil de Biedma de haber llegado al momento último de su trayectoria (en el que por un instante la vida y la escritura coinciden) se ve reflejada en la signatura – casi a manera de *post scriptum*– con la que pone punto final a su proyecto diarístico y también, en gran medida, a su proyecto (auto)biográfico.

Como he señalado en mis aproximaciones a los diarios de Gil de Biedma, todo inicio y todo final no son sino un umbral que abre un nuevo espacio de posibilidades. Poner por ahora punto final a esta investigación es cerrar un capítulo del que se vislumbran ya futuros desarrollos. En primer lugar, habría que insistir en que, si bien he emprendido un estudio integral de la producción diarística del autor, no están agotadas otras posibles perspectivas y

acercamientos críticos, como podría ser el de una crítica con perspectiva de género.⁷ Por otro lado, y más importante aún, ya se vislumbran algunas posibles vías para ahondar en ese entramado textual en el que he insistido a lo largo de estas páginas. Así pues, los siguientes capítulos de este relato tendrían que conformar el tríptico en el que he insistido: después de los diarios, volver a la poesía y acudir a los ensayos, otro de los aspectos poco explorados por la crítica. El todo como una constelación de la que también forman parte la correspondencia y las conversaciones del autor. Sólo de esta manera será posible corroborar a profundidad de qué se habla cuando se dice que la obra de Gil de Biedma es un auténtico proyecto (auto)biográfico.

Rumbo al centenario del poeta barcelonés, esta revisión crítica permitiría dirimir la polémica cuestión de los límites entre el autor y su personaje, entre su vida y su obra, sobre todo a raíz de las recientes controversias que han surgido en torno a la “cuestionable” moral del artista,⁸ de la que él mismo diera cuenta en sus diarios. En última instancia, esta polémica demuestra el lugar liminal de la escritura diarística: a medio camino entre lo referencial y lo ficcional. Sean entonces estas páginas el testimonio de la vitalidad de la obra de quien, muchas veces incluso a su pesar, acabó convertido en Jaime Gil de Biedma.

Y el final de la historia es esta pausa.

⁷ En esta perspectiva se coloca Robert Richmond Ellis, quien dedica un apartado a Gil de Biedma y *El retrato del artista en 1956* en su estudio *The Hispanic Homograph: Gay Self-Representation in Contemporary Spanish Autobiography*, University of Illinois Press, Baltimore, 1997.

⁸ La polémica se desató a principios de 2021, cuando, con motivo del treinta aniversario luctuoso del poeta, el Instituto Cervantes organizó una serie de actos en homenaje, tomando a su resguardo parte de su legado. El reconocimiento por parte de una institución gubernamental despertó el cuestionamiento de algunos intelectuales hacia la figura de un autor que, en sus diarios, hace explícitos ciertos episodios de pederastia. Las reacciones, en un sentido u otro, pusieron así en primer plano la actualidad de la obra del poeta. Entre los testimonios más significativos de la polémica véanse: José Luis Pardo, “Letras protestadas. Sobre el caso Gil de Biedma”, disponible en <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/cultura/lettras-protestadas-sobre-el-caso-gil-biedma>; Andreu Jaume, “Gil de Biedma: polémica por un testimonio honesto”, disponible en https://www.abc.es/cultura/abci-andreu-jaume-biedma-polemica-testimonio-honesto-202101251928_noticia.html; Manuel Ruiz Zamora, “Contra Jaime Gil de Biedma”, disponible en https://www.elespanol.com/opinion/tribunas/20210126/jaime-gil-biedma/554064596_12.html.

BIBLIOGRAFÍA

1) DIRECTA

– Obras de Jaime Gil de Biedma publicadas en vida:

Compañeros de viaje, Joaquín Horta, Barcelona, 1959.

Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén, Seix Barral, Barcelona, 1960.

Moralidades, Joaquín Mortiz, México, 1966.

En favor de Venus, Literaturas, Colección Colliure, Barcelona, 1965.

Poemas póstumos, Poesía para todos, Madrid, 1968.

Colección particular, Seix Barral, Barcelona, 1969.

Diario del artista seriamente enfermo, Lumen, Barcelona, 1974.

Las personas del verbo, Barral Editores, 1ª ed., Barcelona, 1975.

El pie de la letra, Crítica, Barcelona, 1980.

Las personas del verbo, Seix Barral, 2ª ed., Barcelona, 1982.

– Obras póstumas de Jaime Gil de Biedma consultadas para esta investigación:

Retrato del artista en 1956, Lumen, Barcelona, 1991.

Obras. Poesía y prosa, ed. de Nicanor Vélez, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2010.

El argumento de la obra. Correspondencia (1951-1989), ed. de Andreu Jaume, Lumen, Barcelona, 2010.

Las personas del verbo, ed. de Andreu Jaume, Lumen, Barcelona, 2015.

Diarios 1956-1985, ed. de Andreu Jaume, Lumen, Barcelona, 2015.

El pie de la letra. Ensayos completos, ed. de Andreu Jaume, Lumen, Barcelona, 2017.

Jaime Gil de Biedma. Conversaciones, ed. de Javier Pérez Escohotado, El Aleph, Barcelona, 2015. De esta edición provienen las siguientes entrevistas citadas en esta investigación:

“Jaime Gil de Biedma o el paso del tiempo”, Entrevista de Federico Campbell, *Infame turba*, Lumen, Barcelona, 1972, pp. 35-49.

“Un coloquio”. Conversación entre Carlos Barral, Beatriz de Moura, Juan Marsé y Jaime Gil de Biedma, *Camp de l’Arpa*, 37-38, octubre-noviembre de 1976, pp. 59-75.

“Jaime Gil de Biedma con conciencia de lunes”, Entrevista de Joaquín Galán, *La Estafeta Literaria*, 632, 15-03-1978, pp. 89-98.

“Con Jaime Gil de Biedma: el lenguaje de la poesía y de la conversación”, Entrevista de Santiago E. Sylvester, *La Prensa*, Buenos Aires, 22-07-1979, pp. 119-128.

“Sobre la edad madura de Jaime Gil de Biedma”, Entrevista de Arcadi Espada y Ramón Santiago, realizada en 1981 y publicada en *El País*, 12-08-2000, pp. 129-140.

“La poesía es una empresa de salvación personal”, Entrevista de Lola Díaz, *El Correo Catalán*, 11-1-1981, pp. 141-148.

“El juego de hacer versos”, Entrevista de José Batlló, *Camp de l’Arpa*, 100, junio de 1982, pp. 151-170.

“Con Jaime Gil de Biedma. Colgados de la poesía”, Entrevista de Jesús Fernández Palacios, *Fin de Siglo*, 5, marzo-abril de 1983, p. 171-182.

“Jaime Gil de Biedma. Un sentimental incontrolado”, Entrevista de Maruja Torres, *El País Dominical*, 22-05-1983, pp. 183-194.

“El oficio de escribir”, Entrevista de Gracia Rodríguez, *Quimera*, 32, octubre de 1983, pp. 195-206.

“La perfección y el gozo”, Entrevista de Adolfo García Ortega, *El País*, 10-07-1986, pp. 213-222.

“Entrevista a Jaime Gil de Biedma”, Entrevista realizada por la redacción de la revista *Thesaurus*, diciembre de 1986, pp. 229-240.

“‘Escribir fue un engaño’. Palabras póstumas del poeta seriamente enfermo”, Entrevista de Carme Riera y Miguel Munárriz, realizada en junio de 1987 y publicada en *El País*, 14-01-1990, pp. 241-246.

“Viaje al interior de Jaime Gil de Biedma”, Entrevista de Benjamín Prado, *Diario 16*, 27-05-1989, pp. 261-270.

De la edición de las *Obras* he retomado las siguientes entrevistas:

“Memoria, experiencia, poesía”, Entrevista de Danubio Torres Fierro, realizada en 1980 y publicada en *Vuelta*, 189, agosto de 1992, pp. 1241-1257.

“Leer poesía, escribir poesía”, Conversación en la Universidad de Granada con Luis García Montero, Álvaro Salvador Jofré, Andrés Soria Olmedo y Àlex Susanna, diciembre de 1983, pp. 1123-1183.

2) CRÍTICA

ÁLVAREZ, Álvaro, *Compañeros de viaje* (1959). *El primer Jaime Gil de Biedma*, tesis, El Colegio de México, México, 2009.

BATTANER, María Paz, “Poética el informe empresarial”, en Tua Blesa (ed.), *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética, vol. 1, En el nombre de Jaime Gil de Biedma*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1996, pp. 189-202.

BLASCO, Javier, “Cuando Narciso rompe el espejo: *Diario del artista seriamente enfermo*”, en Tua Blesa (ed.), *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética, vol. 1, En el nombre de Jaime Gil de Biedma*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1996, pp. 15-38.

CAÑAS, Dionisio, “Gil de Biedma y su paseo entre las ruinas”, *Revista de Occidente. Homenaje a Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma*, 110-11 (1990), pp. 101-110.

_____ “La mirada irónica de Jaime Gil de Biedma”, en Jaime Gil de Biedma, *Volver*, ed. de Dionisio Cañas, Cátedra, Madrid, 1989, pp. 11-40.

CATELLI, Nora, “Diarios, experiencia colonial y fabricación de una prosa de la interioridad: Gil de Biedma en Filipinas”, *En la era de intimidad*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2007, pp. 91-108.

CHIRINOS, Eduardo, “Confesiones inconfesables: la infancia recuperada en dos poemas de Jaime Gil de Biedma”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 27 (2002), pp. 79-94.

DALMAU, Miguel, *Jaime Gil de Biedma. Retrato de un poeta*, Circe, Barcelona, 2004.

DÍAZ, Epicteto, “Una aproximación al *Retrato del artista en 1956* de Jaime Gil de Biedma”, en Tua Blesa (ed.), *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética, vol. 1, En el nombre de Jaime Gil de Biedma*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1996, pp. 287-292.

- FERRATÉ, Joan, “A favor de Jaime Gil de Biedma”, *El juego de hacer versos. Litoral*, 163-164-165 (1986), pp. 61-67.
- GARCÍA MONTERO, Luis, *Un orden conflictivo. (La poesía de Jaime Gil de Biedma)*, Universidad de Valladolid, Valladolid-Nueva York, 2019.
- JAUME, Andreu, “Gil de Biedma: polémica por un testimonio honesto”, disponible en https://www.abc.es/cultura/abci-andreu-jaume-biedma-polemica-testimonio-honesto-202101251928_noticia.html consultado el 20 de junio de 2021
- _____, “Narciso en Calibán: Jaime Gil de Biedma en sus cartas”, en Jaime Gil de Biedma, *El argumento de la obra. Correspondencia (1951-1989)*, ed. cit., pp. 9-38.
- _____, “Prólogo”, en Jaime Gil de Biedma, *Diarios 1956-1985*, ed. cit., pp. 9-63.
- _____, “Prólogo. La prosa de un poeta”, en Jaime Gil de Biedma, *El pie de la letra. Ensayos completos*, ed. cit., pp. 9-39.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, “Quince cartas de Gil de Biedma a Caballero Bonald”, *Campo de Agramante*, 5 (2005), pp. 17-54.
- LAMBERTI, Mariapia, “La poesia umana e impura di Jaime Gil de Biedma”, *Poesia*, 59 (1993), pp. 22-35.
- MANGINI, Shirley, *Jaime Gil de Biedma*, Júcar, Madrid, 1980.
- MARSÉ, Juan, “Evocación del sótano negro”, *El juego de hacer versos. Litoral*, 163-164-165 (1986), pp. 68-70.
- PARDO, José Luis, “Letras protestadas. Sobre el caso Gil de Biedma”, disponible en <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/cultura/letras-protestadas-sobre-el-caso-gil-biedma> consultado el 20 de junio de 2021.
- PÉREZ ESCOHOTADO, Javier, “Conversar: el argumento de la obra de Jaime Gil de Biedma”, en *Jaime Gil de Biedma. Conversaciones*, ed. de Javier Pérez Escohotado, El Aleph, Barcelona, 2015, pp. 17-26.
- _____, “Así que pasen 25 años. Variaciones sobre un mismo tema”, en *Jaime Gil de Biedma. Conversaciones*, ed. de Javier Pérez Escohotado, El Aleph, Barcelona, 2015, pp. 11-16.
- RICHMOND ELLIS, Robert, “La imposibilidad de Ítaca. Reflexiones sobre la búsqueda de la identidad en el *Retrato del artista en 1956* de Jaime Gil de Biedma”, *Memoria. Revista de Estudios Biográficos*, 3 (2007), pp. 16-26.
- RIERA, Carme, *La Escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*, Anagrama, Barcelona, 1988.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, María Gracia, “Ironía y distanciamiento: el monólogo dramático en Jaime Gil de Biedma y Wystan Hugh Auden”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 25 (2016), pp. 299-312.

RUIZ ZAMORA, Manuel, “Contra Jaime Gil de Biedma”, disponible en https://www.lespanol.com/opinion/tribunas/20210126/jaime-gil-biedma/554064596_12.html consultado el 20 de junio de 2021.

TERUEL, José, “Hacia una autobiografía de Jaime Gil de Biedma. La doble insuficiencia del arte y de la vida”, en José Teruel (ed.), *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2018, pp. 133-152.

VALENDER, James, “Introducción”, en Jaime Gil de Biedma, *Obras. Poesía y prosa*, ed. cit., pp. 7-73.

WALSH, Andrew Samuel, *Jaime Gil de Biedma y la tradición angloamericana*, Universidad de Granada, Granada, 2004.

WANG, Tianai, *Gil de Biedma y la tradición literaria: W. H. Auden*, tesis, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2018

3) GENERAL

ALBERCA, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

_____, *La escritura invisible. Testimonios sobre el diario íntimo*, Sendoa, Oiartzun, 2000.

ALEIXANDRE, Vicente, *Poesía completa*, ed. de Alejandro Sanz, Debolsillo Barcelona, 2020.

AMÍCOLA, José, *Autobiografía como autofiguración: estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2007.

ARFUCH, Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2010.

_____, “De biógrafos y biografías: la pasión del género”, *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*, Universidad Austral de Chile, Valdivia, 2018, pp. 33-55

- _____, “Identidad y narración: devenires autobiográficos”, *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*, Universidad Austral de Chile, Valdivia, 2018, pp. 155-172.
- _____, *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2013.
- ARIÈS, Philippe, “Para una historia de la vida privada”, en Philippe Ariès y Georges Duby (dir.), *Historia de la vida privada*, v. 3, *Del Renacimiento a la Ilustración*, trad. de María Concepción Moreno, Taurus, Barcelona, 2005, pp. 13-28.
- AUDEN, W. H., *Collected Poems*, ed. Edward Mendelson, Vintage International, Nueva York, 1991.
- BAJTÍN, Mijaíl, “El problema de los géneros discursivos”, *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 2012, pp. 245-291.
- BARRAL, Carlos, *Memorias*, ed. de Andreu Jaume, Lumen, Barcelona, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles, “Mon cœur mis à nu”, *Œuvres complètes*, t. 1, ed. de Claude Pichois, Gallimard, París, 1975, pp. 677-708.
- BLANCHOT, Maurice, “Le journal intime et le récit”, *Le livre à venir*, Gallimard, París, 1971, pp. 271-279.
- BONET, Laureano, *El jardín quebrado. La Escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*, Península, Barcelona, 1994.
- _____, *La revista Laye. Estudio y antología*, Península, Barcelona, 1988.
- BOOTH, Wayne C., *A Rhetoric of Irony*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1974.
- BOU, Enric, “El diario: periferia y literatura”, *Revista de Occidente. El diario íntimo: fragmentos de diarios españoles*, ed. de Laura Freixas, 182-183 (1996), pp. 121-135.
- CABALLÉ, Anna, “Aspectos de la literatura autobiográfica en España”, *Scriptura*, 2 (1986), pp. 39-50.
- _____, “Ego tristis (El diario íntimo en España)”, *Revista de Occidente. El diario íntimo: fragmentos de diarios españoles*, ed. de Laura Freixas, 182-183 (1996), pp. 99-120.
- _____, *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2015.

- CABALLERO BONALD, José Manuel “Los poetas del 50 ante la tumba de Machado”, en Carme Riera y María Payeras (eds.), *1959: De Collioure a Formentor*, Visor, Madrid, 2009, pp. 23-31
- CADENA GALLARDO, Eusebio, *El diario y su aplicación en los escritores del exilio español de posguerra*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2004.
- CASTELLET, Josep Maria (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barral, Barcelona, 1970.
- _____, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Seix Barral, Barcelona, 1960.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos, “Teoría de la intimidad”, *Revista de Occidente. El diario íntimo: fragmentos de diarios españoles*, ed. de Laura Freixas, 182-183 (1996), pp. 15-30.
- CATELLI, Nora, *En la era de la intimidad*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2007.
- CAUSANTE FERNÁNDEZ, Elena, “Las escrituras del yo y sus variantes funcionales”, *Revista de Filología*, 37 (2018), pp. 25-39.
- CERNUDA, Luis, “Historial de un libro”, *Prosa I*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 1994, pp. 625-661.
- _____, “Yeats (1960)”, *Prosa I*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 1994, pp. 768-782.
- CHARTIER, Roger, “Formas de la privatización”, en Philippe Ariès y Georges Duby (dir.), *Historia de la vida privada*, v. 3, *Del Renacimiento a la Ilustración*, trad. de María Concepción Moreno, Taurus, Barcelona, 2005, pp. 159-165
- CHEJFEC, Sergio, *Últimas noticias de la escritura*, Jekyll & Jill, Zaragoza, 2015.
- CONNOLLY, Cyril, *Palinurus' The Unquiet Grave*, Pimlico, Londres, 1992.
- CORRADO, Danielle, “Escritura y espacio en el diario de Zenobia Camprubí”, *Memoria. Revista de Estudios Biográficos*, 1 (2003), pp. 13-17.
- _____, *Le journal intime en Espagne*, Publications de l'Université de Provence, Aix en Provence, 2000.
- DARÍO, Rubén, *Poesía. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*, ed. de Ernesto Mejía Sánchez, Fondo de Cultura Económica, México, 1952.
- DERRIDA, Jacques, “Firma, acontecimiento, contexto”, *Márgenes de la filosofía*, trad. de Carmen González Marín, Cátedra, Madrid, 1989, pp. 347-372.
- DIDIER, Beatrice, “El diario ¿forma abierta?”, *Revista de Occidente. El diario íntimo: fragmentos de diarios españoles*, ed. de Laura Freixas, 182-183 (1996), pp. 39-46.

- _____, *Le journal intime*, Presses Universitaires de France, París, 1976.
- ELIOT, T. S., *Four Quartets*, Faber & Faber, Londres, 1979.
- FERRATER, Gabriel, *Noticias de libros*, Península, Barcelona, 2000.
- FOUCAULT, Michel, *¿Qué es un autor?*, trad. de Silvio Mattoni, El cuenco de plata/Ediciones literales, Buenos Aires, 2010.
- FREIXAS, Laura, “Auge del diario íntimo en España”, *Revista de Occidente. El diario íntimo: fragmentos de diarios españoles*, ed. de Laura Freixas, 182-183 (1996), pp. 5-14.
- _____, “Intimacy: A Missing Dimension in Spanish Literature?”, *Journal of Romance Studies*, 9 (2009), pp. 7-17.
- _____, “Prólogo” en André Gide, *Diario*, trad. de Laura Freixas, Alba, Barcelona, 2013, pp. 9-26.
- GARCÍA, Miguel Ángel, “Veinte años de poesía española (1939-1959). Canon realista y compromiso del 27”, en Miguel Ángel García, (ed.), *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea. Antologías y poemas*, Madrid, Visor, 2017, pp. 37-64.
- GARRIGA ESPINO, Ana y Teruel, José, “Introducción: de la teoría a la circunscripción histórica”, en José Teruel (ed.), *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2018, pp. 9-30.
- GIORDANO, Alberto, “La contraseña de los solitarios”, *Una posibilidad de vida: escrituras íntimas*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2006, pp. 111-123.
- _____, “La enfermedad del diario. En torno a los *Diarios* de John Cheever”, *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2006, pp. 125-136.
- GIRARD, Alain, *Le journal intime*, Presses Universitaires de France, París, 1963.
- GOULEMOT, Jean Marie, “Las prácticas literarias o la publicidad de lo privado”, en Philippe Ariès y Georges Duby (dir.), *Historia de la vida privada*, v. 3, *Del Renacimiento a la Ilustración*, trad. de María Concepción Moreno, Taurus, Barcelona, 2005, pp. 343-377.
- GOYTISOLO, Juan, *Autobiografía*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2017.
- GRACIA, Jordi, “El paisaje interior. Ensayo sobre el dietarismo español contemporáneo”, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 2 (1997), pp. 39-50.
- _____, *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Anagrama, Barcelona, 2004.

IRAVEDRA, Araceli, “Collioure, un viaje de ida y vuelta”, en Carme Riera y María Payeras (eds.), *1959: De Collioure a Formentor*, Visor, Madrid, 2009, pp. 109-119.

JIMÉNEZ, José Olivio, *Presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Nebraska, 1983.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Cartas literarias*, Bruguera, Barcelona, 1977.

LANZ, Juan José, *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del medio siglo*, Renacimiento, Sevilla, 2009.

LEJEUNE, Philippe, *On Diary*, trad. de Katherine Durnin, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2009. He consultado los siguientes ensayos reunidos en este libro:

“Auto-Genesis: Genetic Studies of Autobiographical Texts”, pp. 213-236.

“The Continuous and the Discontinuous”, pp. 175-186.

“Counting and Managing”, pp. 51-60.

“The Diary on Trial”, pp. 147-167.

“How Do Diaries End?”, pp. 187-200.

“The ‘Journal de Jeune Fille’ in Nineteenth-Century France”, pp. 129-143.

“O my Paper!”, pp. 93-101.

“On Today’s Date”, pp. 79-92.

“Surveying Diaries, Surveying Cultures”, pp. 267-279.

_____, *Le pacte autobiographique*, Seuil, París, 1975.

_____, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, trad. de Ana Torrent, Megazul-Endymion, Madrid, 1994.

LUQUE AMO, Álvaro, “Iluminaciones en la sombra: el diario de Alejandro Sawa en la literatura española”, *Estudios Románicos*, 28 (2019), pp. 307-316.

_____, *El diario literario: poética e historia*, Peter Lang, Berlín, 2020.

LUQUE AMO, Álvaro y Braud, Michel, “El establecimiento del diario personal en el sistema literario: el diario literario en Francia y España”, *Revista de Literatura*, 164 (2020), pp. 347-373.

- MALLARMÉ, Stéphane, *Poésies*, ed. de Bertrand Marchal, Gallimard, París, 1994.
- MAN, Paul de “Autobiography as De-Facement”, *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, Nueva York, 1984, pp. 67-81.
- MIRAUX, Jean-Philippe, *La autobiografía. Las escrituras del yo*, trad. de Heber Cardoso, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005.
- MOIX, Ana María, *24 horas con la Gauche Divine*, Lumen, Barcelona, 2014.
- MOLLOY, Sylvia, *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.
- MUECKE, Douglas Colin., *Irony and the Ironic*, Methuen, Londres-Nueva York, 1982.
- MUÑOZ MILLANES, José, “Los placeres de los diarios: el caso de Marià Manent”, *Revista de Occidente. El diario íntimo: fragmentos de diarios españoles*, ed. Laura Freixas, 182-183 (1996), pp. 136-146.
- PAULS, Alan, “Las banderas del célibe”, *Cómo se escribe el diario íntimo*, El Ateneo, Buenos Aires, 1996, pp. 1-13.
- PAYERAS, María, “La doble luz de Machado en los poetas de ‘Colliure’”, en Carme Riera y María Payeras (eds.), *1959: De Collioure a Formentor*, Visor, Madrid, pp. 127-140.
- POZUELO YVANCOS, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Crítica, Barcelona, 2006.
- The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, 4th edition, Princeton, 2012.
- RICHMOND ELLIS, Robert, *The Hispanic Homograph: Gay Self-Representation in Contemporary Spanish Autobiography*, University of Illinois Press, Baltimore, 1997.
- RICŒUR, Paul, “La vida: un relato en busca de narrador”, *Agora. Papeles de Filosofía*, 25 (2006), pp. 9-22.
- ROUSSEAU, Jean Jacques, *Les confessions, Œuvres, I. Les confessions. Autres textes autobiographiques*, ed. de Bernard Gagnebin y Marcel Raymond, Gallimard, París, 1959.
- SALINAS, Jaime, *Cuando editar era una fiesta. Correspondencia privada*, ed. de Enric Bou, Tusquets, Barcelona, 2020.
- SCHAEFFER, Jean Marie, *¿Qué es un género literario?*, trad. de Juan Bravo Castillo y Nicolás Campo Plaza, Akal, Madrid, 2006.

SIBILIA, Paula, *La intimidad como espectáculo*, trad. de Paula Sibilía y Rodrigo Fernández Labriola, Fondo de Cultura Económica, México, 2008.

SONTAG, Susan, “The Aesthetics of Silence”, *Styles of Radical Will*, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 1997, pp. 3-34.

_____, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, Picador, Nueva York, 1990.

TAYLOR, Charles, *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, trad. de Ana Lizón, Paidós, Barcelona, 2006.

TERESA DE JESÚS, *Libro de la vida*, ed. de Dámaso Chicharro, Cátedra, Madrid, 1984.

TORRE, Guillermo de, “Memorias, autobiografías y epistolarios”, *Del 98 al Barroco*, Gredos, Madrid, 1969, pp. 71-93.

VALENDER, James, *Luis Cernuda y Rubén Darío. Modernismo e ironía*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2003.

VALENTE, José Ángel, “Machado y sus apócrifos”, *Las palabras de la tribu*, Siglo XXI, Madrid, 1971, pp. 102-108.

_____, *Poesía completa*, ed. de Andrés Sánchez Robayna, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2014.

VILARÓS, Teresa M., *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Siglo XXI, Madrid, 2018.

VILLAMANDOS, Alberto, *El discreto encanto de la subversión. Una crítica cultural de la gauche divine*, Laetoli, Pamplona, 2011.

ZAMBRANO, María, *La confesión: género literario*, Mondadori, Madrid, 1983.

4) DIARIOS REFERIDOS A LO LARGO DE ESTA INVESTIGACIÓN:

AMIEL, Henri-Frédéric, *Diario íntimo*, trad. de Clara Campoamor, Renacimiento, Sevilla, 2019.

AUB, Max, *Diarios (1939-1972)*, ed. Manuel Aznar Soler, Alba, Barcelona, 1998.

BARRAL, Carlos, *Diario de Metropolitano*, ed. Luis García Montero, Diputación provincial de Granada, Granada, 1988.

_____, *Los diarios, 1957-1989*, ed. de Carme Riera, Anaya, Madrid, 1993.

- BERNIER, Juan, *Diario (1918-1947)*, ed. de Juan Antonio Bernier, Pre-Textos, Valencia, 2011.
- BYRON, Lord, *Byron's Letters and Journals*, 12 vols., ed. de Leslie A. Marchand, John Murray, Londres, 1973-1982.
- CAMPRUBÍ, Zenobia, *Diario 1. Cuba (1937-1939)*, ed. de Graciela Palau de Nemes, Alianza, Madrid, 1991.
- _____, *Diario 2. Estados Unidos (1939-1950)*, ed. de Graciela Palau de Nemes, Alianza, Madrid, 1995.
- _____, *Diario 3. Puerto Rico (1951-1956)*, ed. de Graciela Palau de Nemes, Alianza, Madrid, 2006.
- CHACEL, Rosa, *Obra completa, vol. IX, Diarios*, ed. de Carlos Perez Chacel y Antonio Piedra, Fundación Jorge Guillén, Valladolid, 2004.
- DELIBES, Miguel, *Un año de mi vida*, Destino, Barcelona, 1972.
- FERRATÉ, Joan, *Del desig. Tres diaris*, Empúries, Barcelona, 2018.
- FREIXAS, Laura, *Una vida subterránea. Diario 1991-1994*, Errata Naturae, Madrid, 2013.
- _____, *Todos llevan máscara. Diario 1995-1996*, Errata Naturae, Madrid, 2018.
- _____, *Saber quién soy. Diario 1997-1999*, Tres hermanas, Madrid, 2021.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis, *Días de 1989*, Biblioteca de Oliver, Oviedo, 1989. (Hasta la edición de *Nada personal*, Renacimiento, Sevilla, 2020, José Luis García Martín ha publicado 20 volúmenes de sus diarios).
- GAYA, Ramón, *Diario de un pintor 1952-1953*, Pre-Textos, Valencia, 1984.
- GIDE, Andre, *Journal*, t. I, 1887-1925, ed. de Éric Marty, Gallimard, París, 1996.
- _____, *Journal*, t. II, 1926-1950, ed. de Martine Sagaert, Gallimard, París, 1997.
- _____, *Journal des faux-monnayeurs*, Gallimard, París, 1927.
- GIMFERRER, Pere, *Dietario 1979-1982*, Seix Barral, Barcelona, 1984.
- GOMBROWICZ, Witold, *Diario (1953-1969)*, trad. Bozena Zaboclicka y Francesc Miravittles, Seix Barral, Barcelona, 2005.

- KAFKA, Franz, *Diaries, 1910-1923*, trad. de Joseph Kresh y Martin Greenberg, Schocken, Nueva York, 1949.
- LORDE, Audre, *The Cancer Journals*, Penguin, Nueva York, 2020.
- MACHADO, Manuel, *Día por día de mi calendario*, ed. Sofía González y Leoncio López-Ocón, Renacimiento, Sevilla, 2019.
- MANENT, Marià, *Obres completes de Marià Manent. Dietaris*, Edicions 62, Barcelona, 2000.
- MANSFIELD, Katherine, *Notebooks. Complete Edition*, ed. Margaret Scott, University of Minnesota Press, Minnesota, 2002.
- NIN, Anais, *The Diary of Anais Nin (1931-1974)*, 7 vols., Harcourt, Nueva York, 1966-1981.
- ORY, Carlos Edmundo de, *Diario (1944-200)*, 3 vols., ed. de Jesús Fernández Palacios, Diputación de Cádiz, Cádiz, 2004.
- PAVESE, Cesare, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, ed. de Marziano Giglielminetti y Laura Nay, Turín, Einaudi, 2000.
- PÉREZ, Pablo, *Un año sin amor*, Blatt & Ríos, Buenos Aires, 2015.
- PLA, Josep, *El cuaderno gris: un dietario*, trad. Dionisio Ridruejo y Gloria de Ros, Destino, Barcelona, 1997.
- PLATH, Sylvia, *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, ed. de Karen V. Kukil, Anchor, Nueva York, 2000.
- PRADOS, Emilio, *Diario íntimo*, ed. de Manuel Salinas, Centro Cultural Generación del 27/Centro de ediciones de la Diputación de Málaga, Málaga, 1998.
- RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso. Diario personal (1950-1978)*, Seix Barral, Barcelona, 2019.
- SEGOVIA, Tomas, *El tiempo en los brazos. Cuadernos de notas (1950-2005)*, 2 vols., Pre-Textos, Valencia, 2009-2013.
- SAWA, Alejandro, *Iluminaciones en la sombra*, Renacimiento, Madrid, 1910.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *La inminencia (Diarios, 1980-1995)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- _____, *Días y mitos (Diarios, 1996-2000)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

- _____, *Mundo, año, hombre (Diarios, 2001-2007)*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2016.
- SONTAG, Susan, *Reborn. Journals and Notebooks 1947-1963*, ed. de David Rieff, Picador, Nueva York, 2009.
- _____, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh. Journals and Notebooks 1964-1980*, ed. de David Rieff, Picador, Nueva York, 2012.
- TRAPIELLO, Andrés, *Salón de los pasos perdidos. Una novela en marcha*, Pre-Textos, Valencia, 1990-2021. (Hasta la fecha se han publicado 23 volúmenes de los diarios de Andrés Trapiello).
- UNAMUNO, Miguel de, *Diario íntimo*, Alianza, Madrid, 1970.
- VILA-MATAS, Enrique, *Dietario voluble (2005-2008)*, Anagrama, Barcelona, 2008.
- VALENTE, José Ángel, *Diario anónimo, 1959-2000*, ed. Andrés Sánchez Robayna, Círculo de lectores/Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2011.
- WOOLF, Virginia, *The Diary of Virginia Woolf (1915-1941)*, 5 vols., ed. Anne Olivier Bell, Harvest, San Diego/Nueva York/Londres, 1979-1985.