Signos Literarios, vol. XXII, no. 43, January-June, 2026, 68-95

GENEALOGY OF (DIS)AFFECTION IN TIMES OF HATRED. READING THE POETRY OF JAIME GIL DE BIEDMA

CHRISTINA KARAGEORGOU-BASTEA
ORCID.ORG/0000-0001-7347-3632
Vanderbilt University
christina.karageorgou@vanderbilt.edu

Abstract: *The essay follows the development of the concept of* love, *as a social and political praxis, in the poetic work of Jaime Gil de Biedma, drawing on two characterizations of love: as personal responsibility regarding those around us, and as a polyphonic adventure lived in difference. In the autobiographical work of the Catalan poet, otherness—racial and social—is blurry, whereas in his poetry, the relationships of the lyric voices are configured in a more complex way. I maintain that it is possible to trace through his poetry a genealogy of (dis)affection as an attitude that influences and ideologically defines interpersonal sociability at the level of lovers, among a group of people whether in intimacy or in the public sphere, and, lastly, in the relationship with one's own self.*

Keywords: *LOVE, SOCIABILITY, RACE, CLASS, IDEOLOGY*

Reception: 28/02/2025 Acceptance: 22/10/2025

GENEALOGÍA DEL (DES)AMOR EN TIEMPOS DEL ODIO. UNA LECTURA DE LA POESÍA DE JAIME GIL DE BIEDMA

CHRISTINA KARAGEORGOU-BASTEA
ORCID.ORG/0000-0001-7347-3632
Vanderbilt University
christina.karageorgou@vanderbilt.edu

Resumen: Este artículo traza el desarrollo del concepto del *amor*, en tanto fuerza social y política, en la obra poética de Jaime Gil de Biedma, partiendo de dos acepciones: amor como responsabilidad por la persona que está a nuestro lado y como aventura a varias voces en unión con lo diferente. En la obra autobiográfica del poeta catalán, la otredad de raza y clase se perfila borrosa, mientras que, en su poesía, el acercamiento de las instancias que participan en sus poemas se configura de manera más compleja. Sostengo que en su producción poética es posible trazar una genealogía del (des)amor como una actitud que influye y define ideológicamente la sociabilidad interpersonal en el ámbito de la pareja o entre las personas que conforman un grupo, en intimidad o en la esfera pública y, por último, en la relación del *yo* lírico consigo mismo.

Palabras clave: AMOR, SOCIABILIDAD, RAZA, CLASE, IDEOLOGÍA

Recepción: 28/02/2025 Aceptación: 22/10/2025

Para James Valender, maestro y profesor.

Abajo pues la virtud, el orden, la miseria;
Abajo todo, todo excepto la derrota…
Luis Cernuda. *Un río, un amor*

EL HOMBRE

Jaime Gil de Biedma nació en Nava de la Asunción, en 1929, y murió en Barcelona, en 1990. Creció en el seno de una familia acomodada y empezó a escribir poesía en la década de 1950. Trabajó como ejecutivo en la empresa familiar Compañía General de Tabacos de Filipinas y viajó a este país por primera vez en 1956. Además de sus versos en *Compañeros de viaje*, *Moralidades*, *Poemas póstumos*, y sus ensayos sobre poesía, en 1974 publicó *Diario del artista seriamente enfermo*, un libro que va de la autobiografía al reporte comercial. En 1991, se publicó póstumamente *Retrato del artista en 1956*, basado en *Diario…*, al que se ha añadido el apartado inédito titulado "Las islas de Circe". En esta parte, el poeta ofrece una representación de sus experiencias más íntimas en Asia. Entre los pasajes en los que se registra el contacto con personas del lejano oriente, en *Retrato*, tres sirven de base para el tema de las páginas que siguen, a saber: los matices políticos de la tensión afectiva entre amor y desamor, en el contexto de la vida y la obra de Jaime Gil de Biedma.

El 4 de febrero de 1956, el poeta registra en el diario su aventura con un muchacho de 12-13 años, cuyos servicios sexuales ha contratado, en un prostíbulo de Manila:

> No me dejaba besarle, no me dejaba hacer nada. Nada de nada […] Éste […] era un pobre grumete castigado a remar, un infeliz galeotillo "a la concha de Venus amarrado" —de Venus Urania, *bien entendu*. Empiezo a temer que el defecto de los chulos de aquí sea la falta de afición y mi recuerdo va, nostálgico, a los maravillosos chulos españoles, siempre prontos a olvidar en la cama que se acuestan por dinero, siempre dispuestos a aceptar el que buenamente les den, siempre dispuestos a pasar del escueto intercambio de bienes y servicios a la relación entre personas. (Gil de Biedma, 2010: 280)

Signos Literarios, vol. xxii, núm. 43, enero-junio, 2026, 68-95, ISSN: 3061-7782

No es que Gil de Biedma ignore la condición de esclavitud que sufre el "pobre grumete castigado a remar, [el] infeliz galeotillo", sino que su inicial empatía cognitiva no es suficiente para sentir compasión. La falta de afecto para con el niño vejado por él —en su doble calidad de cliente adulto y de narrador del incidente— va de la mano con el desencanto del poeta por no haber sido objeto de efusión en el acto sexual. Gil de Biedma cree que el afecto es consustancial a una relación entre personas, aunque no se detiene a pensar en que él mismo es el responsable de despojar de toda humanidad al niño que viola, y que, por tanto, no existe ninguna posibilidad de transformar el incidente de una violación en relación entre personas. Anhela el contacto humano, como si esta posibilidad de genuino intercambio afectivo pudiera soslayar el acto del abuso perpetrado. La otredad racial y la desposesión social son los parámetros que hacen del muchachito prostituido una vida sacrificada al placer del hombre europeo, mientras la reticencia con la que participa en el acto acarrea también la injuria de parte de quien cuenta la historia. El cliente exige una puesta en escena que vuelva invisibles las razones de la violación: la pobreza, la edad y el origen racial, que convierten al niño en presa fácil para el europeo en busca de aventuras sexuales en la otrora colonia.[1]

La invisibilidad de la otredad en tanto diferencia de clase y raza surge de nuevo en un incidente que Biedma apunta *en passant* unas páginas después: "Elena, mi criada, es demasiado perfecta; su solicitud constante, su atención

[1] Según Oscar Guasch, en la época franquista, los chulos eran "hombres oportunistas (homosexuales o no) que en contextos de cierta relajación de las costumbres (entre las clases altas) obtuvieron estatus e ingresos chuleando a otros varones que accedían a financiar sus caprichos […] La capacidad de medrar usando su encanto (y su falta de escrúpulos) fue común a los varones chulos y pijo-aparte, al margen de cuál fuera su público objetivo (varones o mujeres)" (2016: 338). El comercio sexual entre hombres —según la misma fuente— era de tipo *amateur* (331). Guash deja claro que gran parte de los ocasionales trabajadores sexuales eran "muchachos" (*passim*), los cuales se prestaban a un tipo de prostitución masculina definida como "de iniciación", en la que "los adultos introducían a los muchachos en el sexo, a veces, a cambio de dinero" (333). Vale la pena añadir a este panorama la perspectiva de clase por medio de la cual el estudioso matiza su visión: "Como siempre sucede, son las clases altas las que dejan visible recuerdo histórico de sus acciones y es difícil que los homosexuales pobres de esa época fueran capaces de crear relatos sobre unas vidas de las que supuestamente tenían que avergonzarse" (333).

a cada uno de mis gestos me violenta un poco. A fuerza de hacerlo tan bien aspira a persuadirme de que no existe" (Gil de Biedma, 2010: 306). La doméstica peca de cierta magia de discreción o, mucho más trivialmente, de no caber con exactitud en la imaginación de su patrón. Gil de Biedma se molesta por tener alguna razón para recordar la cara de Elena, mientras confiesa que su memoria ha borrado la del niño (279). El talante pragmático de sus comentarios corresponde al control de calidad que un cliente emitiría en cuanto a los servicios de proveedores en las lejanas Filipinas. En este pasaje también, el escritor se muestra incapaz de establecer contacto con Elena, la cual resulta inasible. Como es obvio, ella existe en tanto persona más allá de su propia servidumbre, en un mundo al que el poeta no tiene acceso, y más acá del privilegio de raza, clase y poder adquisitivo en los cuales él vive.

El encuentro con la alteridad se matiza cuando se eliminan de él la transacción monetaria y la sexual. En una noche de rondas, el poeta acaba intentando (sin éxito) dormir en una vivienda de miseria infame, junto con un joven llamado John y su hermano, en Hong Kong: "Desde aquella noche han pasado más de dos semanas. Procuro 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" (Gil de Biedma, 2010: 319). El horror del cuchitril da paso a una incipiente reflexión compasiva, en la que la aflicción sentida por la vida del otro se confunde con calidad moral. Sin embargo, la merced sentida viene también a modo de respuesta a la necesidad de huir que el propio poeta sintió mientras se encontraba atrapado en la pocilga de las afueras: "Y el deseo de escapar y las ganas de mear se confundieron en un deseo único: entrar en mi cuarto del hotel, mear, ducharme, afeitarme, abrir la ventana, sentarme con un libro" (318). Hay aquí una equiparación burda entre la higiene y la cultura. El anhelo de limpieza y lectura opacan la empatía que el poeta considera signo de decencia moral. Sus palabras de compasión dicen y desdicen; su atención oscila entre la realidad enojosa del otro y la conciencia que surge del recuerdo de su desgracia.

Después de un somero y perspicaz análisis del papel de la raza en la vida ideológica de Gil de Biedma a partir de su encuentro con James Baldwin, Helios F. Garcés evalúa la mezcla de superficialidad, arrogancia y fascinación que el poeta sintió por el otro racial como muestra de una "singular falta de conciencia sobre la plena humanidad del 'otro'" (2020: s.p.), conclusión acorde con el análisis de los pasajes traídos aquí a colación. La índole política

del (des)amor que se vislumbra en la racializada e histórica obcecación del hombre Gil de Biedma es el tema de las páginas que siguen. No pretendo emitir una evaluación moral de su carácter, porque descreo de la superioridad que me haría sentir encontrarle fallas éticas al poeta, y porque, además, si bien la calidad moral de su persona no es irrelevante, lo que aquí me interesa es la trascendencia de la otredad sobre la *polis* lírica que crea en sus poemas. Propongo analizar, pues, la relación del poeta con la otredad sobre la base del (des)amor, y a partir de ésta regresar (o no) al *yo* lírico, a pesar de que el mismo poeta hubiera declarado que en su poesía hay sólo dos temas: su persona lírica y el tiempo, y a contracorriente de su opinión sobre la función del amor como una fuerza centrípeta de la conciencia propia de su *yo* (Gil de Biedma, 2010: 1189). Creo posible leer en algunos de sus poemas la genealogía del (des)amor en su dimensión ideológica, como actitud que permea y define la praxis moral personal e interpersonal, al nivel de una díada o como red afectiva que sostiene a un grupo de personas, en la intimidad o en la *polis*.

ALGUNOS POSTULADOS CRÍTICOS

La construcción de una persona literaria —según la crítica— es una de las preocupaciones de la obra de Gil de Biedma en su conjunto. Álvaro Luque Amo considera que, en sus diarios, el poeta "construye un yo sólido que es autobiográfico y literario al mismo tiempo" (2021: 50). Por su parte, Javier Sánchez Zapatero afirma que su poesía "es una manera estética de posicionarse ante el mundo y definir su identidad" (2020: 65). Robert Ellis lee poesía y autobiografía a la par como proyectos en los que Gil de Biedma "utiliza el lenguaje como un instrumento para crear este ideal [el ser no poeta, sino poema, como confiesa él mismo]. Pero ambos proyectos fracasan, y el yo queda fragmentado en una suerte de diáspora discursiva" (2009: 24). No son pocos los críticos que afirman la entereza moral de este sujeto que asoma tras los versos. Sobre esto, Dionisio Cañas asevera: "El lado humano que penetra desde su vida en los textos literarios es […] la tierna sentimentalidad de un hombre moral y socialmente comprometido" (1989: 21). En este mismo sentido, James Valender llega a afirmar:

> En el campo de la reflexión ética, claro está, su actitud difícilmente podría ser más transgresora […] el autor de *Poemas póstumos* es uno de los grandes

> moralistas que ha dado la lírica española moderna: sus implacables indagaciones en la conducta humana, sus despiadadas exploraciones del trato que cada cual establece consigo mismo y con los demás, permiten muy pocas ilusiones al respecto, al revelar un panorama de egoísmo, de inconsciencia y de hipocresía del todo desolado. (2010: 71)

Como se puede observar en estas aproximaciones, la formación del *yo* lírico biedmiano va mucho más allá de una representación realista de la experiencia de su creador. También existe consenso sobre la idea de que la calidad alcanzada por su poesía se debe a tensiones que atraviesa el sujeto hablante de sus poemas: unas, relativas al enfrentamiento entre, por una parte, el estatuto social de la familia en cuyo seno el poeta nació y creció y, por la otra, la conciencia crítica del adulto hacia el franquismo; otras, dependientes de la tirantez entre el deseo corporal y el amor ideal, o tocantes al bienestar personal humillado ante la miseria colectiva e, inclusive, al paso del tiempo que lleva al *yo* lírico de la juventud a la edad madura. La crítica coincide en que una de las estrategias para plasmar estas pugnas es la ironía, que da a luz significados contrarios a los que afirma, y así diluye en irrealidad el empirismo de su lenguaje coloquial y la aparente preeminencia de lo vivido sobre la representación. Finalmente, no es infrecuente que los acercamientos interpretativos echen mano de los textos autobiográficos para dibujar una imagen del poeta como un individuo de integridad.

Las perspectivas referidas tienden a enfatizar la posición del *yo*, dejando desatendido —a mi modo de ver— el papel de otras instancias en la creación tanto del mundo como de la identidad central de los poemas. Si bien no faltan las aproximaciones que enfatizan el papel de las personas del verbo en la poesía de Biedma, las interpretaciones no dejan de ver en éstas las máscaras del *yo* o individualidades alternas que ocupan la posición del *yo* y desempeñan sus funciones. En lo que sigue, trasladaré el enfoque hacia el afecto y su trascendencia en la configuración de quienes participan en la *polis* lírica biedmiana, es decir, pasaré de la identidad individual a la relación dialógica dentro de la cual los hablantes nacen. Usaré como parámetro de análisis el amor, para trascender la moralidad del personaje central. Contrariamente al contenido de la identidad, el contexto amoroso es extrovertido y, por eso, mucho más apto que aquélla para entender la convivencia —ya que no la integración— de las fuerzas oposicionales en el mundo lírico de Gil de Biedma.

Signos Literarios, vol. xxii, núm. 43, enero-junio, 2026, 68-95, ISSN: 3061-7782

A diferencia de los demás sentimientos, el amor funciona como piedra de toque ética y tiene implicaciones sociales; se puede ordenar y la obediencia a su mandato se traduce políticamente por la obligación interpersonal que crea. Siguiendo el pensamiento del judaísmo desde la literatura rabínica hasta Martin Buber, Stefan Rosenzweig, Emmanuel Levinas y Frantz Kafka, en su *Love, Accusative and Dative*, Paul Mendes-Flohr llega a una definición del amor que presenta sintácticamente como amar a alguien, en acusativo, frente al amor para con alguien, en dativo: "*The trajectory of love begins with God's command to love Him —that is love in the accusative […] culminating in the command to love the neighbor, love in the dative, that is to assume responsibility for one's neighbor*" (2007: 21). Si bien, partiendo de la enseñanza bíblica, la posición de Mendes-Flohr termina siendo secular y social, pues considera que el amor no ahuyenta la muerte, pero lleva al ser humano "*to reach out to others in compassionate cognizance of their needs*" (21). Por su parte, Alain Badiou piensa en el amor como proyecto de creación del mundo con otros (2012: 22-23); búsqueda intencional (44) de una verdad a dos voces (38-39), "*a singular adventure in the quest for truth about difference*" (72). Teniendo en mente estas ideas, mi lectura de Jaime Gil de Biedma se concentra en algunos textos escogidos, porque en ellos el nexo amoroso entre los personajes líricos trasciende sobre los actos y los pensamientos, sobre la forma de vivir con los demás, en sociedad.

No pretendo analizar en su totalidad la obra del poeta ni cartografiar exhaustivamente la evolución ideológica de sus versos. Este artículo sigue el camino de la escritura desde *Compañeros de viaje* hasta *Poemas póstumos*, en otras palabras, desde las voces líricas que anhelan definirse en función de la otredad hasta la necrosis del amor y el final de la búsqueda poética. Lecturas como las de James Valender, Dionisio Cañas, Robert Ellis, Teresa Vilarós, Nora Catelli y Andreu Jaume han tanteado y hasta han dado pistas fehacientes de la derrota moral en la que desemboca la poesía biedmiana. Mi análisis aspira a avanzar sobre el camino que abrieron.

EL *YO* LÍRICO

Entre las lecturas críticas que se centran en las paradojas del *yo* lírico de Gil de Biedma, la de José Olivio Jiménez destaca por la importancia que el estudioso concede al efecto que polaridad, ambigüedad e inseguridad tienen sobre su

poética. Jiménez considera la ironía como estrategia clave para poner cara a cara la experiencia y su valoración moral, al punto de borrar del universo poético lo vivido. El estudioso encuentra diferentes fases, prácticas y efectos en esta oscilación entre escribir, borrar y borrarse, que van de la más directa obliteración del enunciado al más tenue escamoteo del acto poético, en los años que abarcan los tres poemarios de Biedma (Jiménez, 1998: 122-128).[2] La conclusión a la que llega Jiménez es que el efecto de los movimientos contradictorios por los que se inscribe y se deroga la identidad es, precisamente, la razón por la que la producción del poeta lleva "el sello de autenticidad y verdad solidaria" (133). El efecto de instalar en el centro estético del poema un *yo* que luego se desestabiliza y da su lugar a otras voces hace posible, según Jiménez, una lectura social y moral.

Esta aproximación se hace eco en otras lecturas para las cuales la designación ambigua del *yo* lírico —como si fuera la otra cara del *yo* de la experiencia— trasciende sobre la obra del catalán. En este sentido, Juan Malpartida ve en la difuminación de la voz única la oportunidad para el surgimiento de una plurivocidad heterogénea (1996: 219-220). Por medio de la ironía, "Jaime Gil contextualiza su yo, lo sitúa en el meollo de sus contradicciones" (222-223), una de cuyas expresiones más profundas es la nostalgia por el mundo de la infancia (228-229), antepuesta a la conciencia de "todo aquello que no pudo extenderse, continuarse en la historia de su crecimiento personal" (229). Haciendo hincapié en el uso del monólogo dramático por parte de Gil de Biedma, otro crítico encuentra en la polifonía lírica un efecto espacial, por el que "el plano de la subjetividad queda […] enteramente salido de sí, objetivado, vuelto hacia afuera, y la interioridad se desplaza. No es un monólogo dramático a través del personaje histórico o legendario […] sino a través de

[2] La perspectiva de José Olivio Jiménez debe mucho a la aproximación ya expuesta desde 1982 por Andrew Debicki, quien encuentra la solución de la pugna entre experiencia y verso en el concepto de la *ilusión*. Este crítico propone que, usando contrastes paradójicos, visiones desde perspectivas subjetivas encontradas, críticas ideológicas, mezcla de tiempos históricos y —ya en *Moralidades*— el pasar de los elementos de una escena por una perspectiva estrictamente personal, Biedma entreteje eventos con juicios de valor, imprimiendo sobre aquéllos el efecto de la ilusión (Debicki, 1982: 125-133). La diferencia entre este acercamiento y el de Jiménez se localiza en el papel de la ironía.

todas las personas del verbo, de las controversias que habitan el yo" (Teruel Benavente, 1995: 177). Esta escisión, según Juana Sabadell Nieto, tiene dos vías de canjearse en el proceso artístico, a saber: el autoconocimiento y la inclusión de las voces marginadas (1998: 99 y 106). Por su parte, Margaret H. Persin explora tanto el examen de la conciencia propia como la productividad ideológica de la relación con los demás por medio de la ironía con la que Gil de Biedma trata al *yo* lírico homónimo en *Poemas póstumos*. La distancia que el tropo interpone entre las diferentes caras poéticas del *yo* (Persin, 1987: 267) y los continuos desplazamientos entre esta instancia y el *otro* —según la estudiosa— sacan los poemas del bucle autorreferencial nihilista y los encaminan hacia "*the richness of the process of signification and its never-ending reflection in each new manifestation of Self and Other*" (286).

Para Roberta Quance, la ironía es en Gil de Biedma una actitud de combatividad acumulativa por medio de la cual se esgrimen dos batallas: una, hacia la clase social a la que pertenece, y, otra, hacia sí mismo: "*Jaime Gil de Biedma has […] always written posthumously, wielding irony against himself and his class, casting doubt on the past as he remembers it and, therefore, on the continuity of the self*" (1987: 304). Quance analiza, entre otros, el poema de *Moralidades* "Intento formular mi experiencia de la guerra", para cuyo proceso de autocrítica el *yo* se refracta en el niño que vivió y el adulto que evalúa los recuerdos que aquél conserva del periodo 1936-1939. La estudiosa considera que la manifestación del autoescarnio "*marks the poet's radical difference from himself. It is not, after all, a childhood perspective that is being cancelled by his scorn but his present adult perception of what that childhood was*" (295).

A mi modo de ver, a menos que la falta de empatía infantil y la enajenación moral del adulto se acojan con amplitud dialógica en tanto actitudes plausibles ante la Guerra Civil y el franquismo, respectivamente, las rupturas de la ironía no sirven sino como un parteaguas artificial para leer en el poema una función pseudoexpiatoria. La moral del personaje que produce el escarnio hacia sus *yo* alternos —con los que convive líricamente— sirve entonces para llamar la atención a la capacidad crítica de una conciencia superior. Me parece que este tipo de ironía se instala en el espacio mordaz de los versos con los que termina el poema: "Mi amor por los inviernos mesetarios / es una consecuencia / de que hubiera en España un millón de muertos", los cuales para Quance comprueban que la ironía existe "*in absolute fidelity to a changing self*" (296). Sin embargo, además de habilitar la mirada crítica hacia sí mismo,

la ironía deja transparentar cierto desapego con respecto al hecho histórico, que arrastra —a mi modo de ver— el punto de vista moral del poema a la contumelia. Esto se ve en el énfasis puesto sobre las contingencias del *yo* frente el horror histórico del fascismo, en el redondeo del número de muertos y en la misericordia falsa del amasamiento en un mismo contingente de víctimas y victimarios. Indeciso, atravesando la frontera porosa en la que se juntan su memoria y los olvidos inherentes a la vida en una sociedad regida por los vencedores, el *yo* lírico sólo alumbra la zona gris entre ironía y cinismo. Por lo mismo, las posiciones éticas entre las que oscila, además de una crítica hacia sí mismo por la distancia de la edad y la conciencia, dejan transparentar una penosa opacidad afectiva hacia la historia.

AL PRINCIPIO FUE EL AMOR

En "Arte poética" de *Compañeros de viaje*, primer libro de versos publicado en 1959, cuyos poemas se fueron escribiendo, sin embargo, desde 1952, Gil de Biedma confronta el problema de la existencia en el tiempo con una pregunta retórica, que da a lo común y cotidiano el valor de un artículo de fe:

> Es sin duda el momento de pensar,
> que el hecho de estar vivo exige algo,
> acaso heroicidades —o basta, simplemente,
> alguna humilde cosa común
> cuya corteza de materia terrestre
> tratar entre los dedos, con un poco de fe? (2010: 113)

Una forma posible de validar la vida se encuentra en "Palabras de familia gastadas tibiamente" (2010: 113). Es lícito suponer que la familiaridad discursiva se puede dar en varios tipos de relaciones, dentro y fuera de la casa, en la escritura o la oralidad, en espacios deliberadamente afectivos u otros de índole menos intencionalmente sentimental. Pensada así, la familiaridad se puede relacionar con muchas esferas de la vida, donde lo consabido e inmediato se plasma en un idioma o en todos aquellos que se hablan dentro de un grupo de personas definidas tanto por puntos en común como por sus diferencias.

¿Cómo sacar de estas palabras reiteradamente usadas una actitud política, aunque no necesariamente heroica? ¿Cómo hacer de la costumbre apacible

Signos Literarios, vol. xxii, núm. 43, enero-junio, 2026, 68-95, ISSN: 3061-7782

una vía de crítica social? ¿Cómo alcanzar la creatividad liberadora dentro de la vida en familia? En pocas palabras: ¿se puede encontrar una vida de participación contestataria en la *polis* dentro de la cotidianidad edificada sobre el afecto, experiencia *par excellence* antiheroica y conformista? Una de las estrategias que Gil de Biedma adopta para lograr eso consiste en invocar la presencia de lo múltiple, cuyas diversas perspectivas somete a un escrutinio. En este escenario de presencia en la plaza pública, lo familiar contribuye con dos elementos: el discurso común y la costumbre de estar cerca.

Los grupos que entran en diálogo son la familia, la generación poética, la clase social, la nación y otras naciones dentro de aquélla o la comunidad básica de quienes están en una relación de amor. Tales circunstancias acarrean un compromiso ético porque "el hecho de estar vivo exige algo". El imperativo que lleva a cabo la poesía frente al tiempo toma distintas formas en *Compañeros de viaje*, pero gira a menudo en torno a la búsqueda de una verdad, trabada en la experiencia que une vagamente al ser humano con lo que sucede fuera de sí, pero que se vive en conexión y desde el interior humano. Si bien el deseo de pertenecer socialmente a otros (y con otros) está a menudo acompañado por la pena de no lograrlo satisfactoriamente, la integración social se insinúa en el establecimiento del vínculo entre el presente cómodo y el pasado inquietante, como, por ejemplo, en "Infancia y confesiones" (Gil de Biedma, 2010: 122-123), donde la insinuación de la historia interrumpe la anodina vida burguesa, que, sin embargo, sigue separando el yo/nosotros de los otros. Se lee esta distancia en la ironía con la cual se enfrenta el régimen político y sus seguidores en "El arquitrabe" (124); en el dolor que lucha por instalarse más que furtivamente en la reacción del *yo* lírico hacia los "desenterrados vivos" del poema "Los aparecidos" (139). Aquí el malestar del *yo* lírico es "furtivo", hasta que el dolor ajeno se convierte en la cara de la otredad. En este momento, los ojos "en donde nada / se leía" cuestionan la falta de anagnórisis y el *yo* lírico se ve obligado a buscar una verdad colectiva:

> No sé cómo explicarlo, es
> lo mismo que si todo,
> lo mismo que si el mundo alrededor
> estuviese parado
> pero continuase en movimiento

cínicamente, como
si nada, como si nada fuese verdad. (140)

El poema mismo está en pasmo, intentando avanzar sin mucho éxito entre repeticiones, encabalgamientos que dejan a la mitad una idea, variaciones sobre una misma secuencia de palabras que se desliza hacia un símil más, dando vueltas, sin poder avanzar. El último verso lleva a un final definitivo, el curso de la expresión coloquial que regresaba obsesivamente hacia sí misma, expandiendo su ironía al espacio de la lectura: el giro "desenterrados vivos" —en vez del esperable "enterrados vivos"— desautomatiza la percepción de las multitudes que coprotagonizan el poema junto con el *yo* lírico.

Paul de Man sostiene que la ironía no es un tropo, sino que es siempre la ironía del entendimiento: una manera de salvar el sentido, endorsando las palabras con un significado definitivo, que detiene el discurso tropológico (1996: 166-169), a saber: aquel giro por el cual de la acumulación de contrastes se llega a la destrucción.[3] Esta práctica se hace patente en "Por lo visto". Para empezar, el poema declara su obviedad desde el título: lo que vaya a decir es de conocimiento común.

Por lo visto es posible declararse hombre.
Por lo visto es posible decir que no.
De una vez y en la calle, de una vez, por todos
y por todas las veces que no pudimos.

[3] Opto por este entendimiento de la ironía en el contexto de *Compañeros de viaje* y de *Moralidades* porque me parece que la solidaridad afectiva habilita la necesidad de apuntar hacia los problemas sociales. Sin embargo, en estos poemarios no encuentro la destrucción arrasadora que la crítica tomará en *Poemas póstumos*, donde la ironía es letal. Por otra parte, no niego que este sesgo también se encuentre en sus versos. Es más, Dionisio Cañas ha explicado con agudeza cómo el poeta usa el doble pliegue de la ironía retórica para vehicular tanto una actitud tierna, como una caricatura grotesca de sí y de su mundo (21). Evito esta vía de interpretación porque, como también apunta Cañas, "el personaje irónico se siente siempre superior a lo ironizado, aunque sea autoironía (*sic*)" (28), y mi interpretación aspira a mostrar que el amor, en tanto fuerza contraria a la ironía, es una herramienta por la que se nivelan las desigualdades tanto materiales como morales entre los personajes líricos.

Importa por lo visto el hecho de estar vivo.
Importa por lo visto que hasta la injusta fuerza
necesite, suponga nuestras vidas, esos actos mínimos
a diario cumplidos en la calle por todos.

Y será preciso no olvidar la lección:
saber, a cada instante, que en el gesto que hacemos
hay un arma escondida, saber que estamos vivos
aún. Y que la vida
todavía es posible, por lo visto. (2010: 145)

El poema construye su sentido a partir de verificaciones, como, por ejemplo, la explicación que ocurre entre los dos primeros versos: declararse hombre es decir no. Tiempo y espacio se establecen inequívocamente: de una vez, en un espacio al aire libre, en comunidad, en oposición a todas las demás veces en que no ha sido posible. A la simple posibilidad de estar vivo se le añade el valor que tiene la vida ("Importa por lo visto"). Quizás el momento más definitivo en la solidificación del sentido ocurre en los versos "Importa por lo visto que hasta la injusta fuerza / necesite, suponga nuestras vidas": el hiato del sentido que deja en suspenso el qué importa hace necesaria la doble afirmación de "necesite, suponga". La fuerza injusta depende de las vidas precarias, las cuales, por la subordinación sintáctica de los subjuntivos *necesite* y *suponga*, prevalecen a pesar y por encima de la jerarquía indigna. La posibilidad de vivir conlleva una axiología basada en la participación política, por más agónica que sea, y en el descubrimiento del poder en posiciones de aparente impotencia. Lo que finalmente afirma el poema es la posibilidad y la importancia de declarar públicamente *la posibilidad y la importancia* de estar vivo, condición que, por lo visto en "Arte poética", exige algo. El *ritornello* del título incentiva las contradicciones entre, por ejemplo, la experiencia desmentida de "por lo visto" y la realidad histórica, para enfatizar la no obviedad de la evidencia. Pero estas indecisiones llegan a un fin: el proceso de significación se cristaliza en una "lección" a partir de la cual la cognición y la memoria se instrumentalizan en "un arma escondida". El impulso solidario de la vida no necesita enfrentarse con la fuerza injusta, es de por sí y *de facto* su contraria. La comunidad aprendiz y depositaria del valor político de su gesto tiene el poder de dar legitimidad o minar la hipóstasis de su adversario.

Según Alain Badiou, la gran diferencia entre amor y política es la presencia del enemigo, elemento esencial en la política y ausente del escenario amoroso (2012: 58 y ss). Mi lectura de Jaime Gil de Biedma propone ver una vía alterna para la comparación de amor y vida política, una vía que se pone en práctica en *Compañeros de viaje*, donde la palabra de la cercanía radical cobra valor social porque ambas, política y emoción, suceden en escenarios que, a pesar de su aparente privacidad, son conspicuos. En ellos el evento más importante es el diálogo, la producción y cruce de palabras. En varios textos de *Compañeros de viaje* se hace audible, aunque sea de manera sectaria, la experiencia de la colectividad política. El poemario presenta un poliedro de sentido irregular, donde las voces líricas retumban, se alteran y se mezclan dinámicamente. Esta proximidad abierta e irregular encuentra su mayor eficacia en actos poéticos donde participan más instancias que las exclusivamente involucradas discursivamente. La cercanía multilateral es imprescindible para que del conocimiento de la historia o del despertar de la memoria se pase a la conciencia política. Por lo demás, el cruce de múltiples voces en el espacio del poema es el medio para edificar la *polis* democrática. Desde el "Prefacio" de la colección, se prefigura una poesía de "todos los hombres, o por lo menos —atendidas las inevitables limitaciones objetivas de cada experiencia individual— de unos cuantos entre ellos" (Gil de Biedma, 2010: 94). La salvedad que califica la ambiciosa inclusión total de voces impregna el texto de una ironía agridulce y de una actitud afectiva antisolemne tanto hacia "todos los hombres" con las "inevitables limitaciones de cada experiencia", como también hacia la solidaridad programática. A lo largo del poemario, el poeta une las vivencias dispares sin caer en generalizaciones burdas y sin usurpar el valor ético de lo vivido personalmente. Por consiguiente, logra poner de relieve la raíz de la diferencia experiencial sin entregarse a la miope singularidad empírica o a la indiferencia de un nihilismo relativista.

En su segundo volumen de poemas, *Moralidades*, Gil de Biedma presenta el deseo como una fuerza política fundamental, capaz de manifestar y llevar a cabo la obligación ética del individuo o del grupo con respecto a la sociedad. Lo que está en juego en esta colección es el espacio discursivo en el que el enunciado de la resistencia se vuelve no sólo plausible, sino también necesario como proyecto estético. La decisión de insubordinarse y la actitud contestataria de *Moralidades* son viables porque nacen en el espacio donde la oposición entre lo público y lo privado da paso a la intimidad como nuevo espacio de

sociabilidad. La refutación poética del entorno socioideológico se hace posible en la cercanía irreductible en la que estamos con quienes mantenemos una relación de obligación ética.

Entre el primero y el segundo poemario se produce un cambio que consiste en un abandono del sesgo político incisivo y una entrega al desencanto y la introversión. En la entrada de su diario del 2 de mayo de 1960, el poeta regresa a una sección de *Compañeros de viaje* con espíritu revisionista: "Leyendo estos poemas en Madrid, en el Ateneo, me confirmé en algo que ya sospechaba: que les faltaba sólo un punto para resultar excesivamente 'representables': su lectura exige cambios continuos en el tono de la voz y en la expresión facial, e incluso variaciones en la actitud corporal" (Gil de Biedma, 2015: 402). Concluye su pensamiento recurriendo a "De aquí a la eternidad", poema de *Moralidades*, sobre el que anota: "El conjunto, aunque satisfecho de 'De aquí a la eternidad', me parece pertenecer a una fórmula poética que no tengo interés en repetir mucho, quizás porque últimamente me ha entrado la aprensión de que los temas de mi nuevo libro se vayan haciendo demasiado objetivos, demasiado públicos" (402). La versificación y la retórica enfrentan al poeta porque exigen un excedente teatral en la voz, el gesto, la colocación del cuerpo en el espacio público. La teatralidad es para él un punto demasiado obvio y, al reflexionar sobre la estética de *Moralidades*, apuesta por una actitud poética menos externa para su *yo* lírico y para el personaje poético que presidía el proyecto estético de 1960. El cuerpo públicamente conspicuo, que acoge e interpreta, ejecuta y da tribuna a asuntos colectivos, en una palabra, el cuerpo expuesto, es necesario y aceptable en *Compañeros de viaje*, y menos deseado para el proyecto de *Moralidades*. Sin embargo, es en esta colección en la que Gil de Biedma expresa una y otra vez su deseo erótico como una actitud que atraviesa las esferas de lo interpersonal, lo social y lo histórico.

La crítica ha visto en la sexualidad de Gil de Biedma el lugar de una actitud moral, basada en el correlato biográfico de la homosexualidad (Navajas, 2014: 35, 41) y en la experiencia poética condicionada por el erotismo antinormativo (Arias, 1993: 166, 199). Sobre el *yo* lírico deseante, Juan Egea afirma: "Este sujeto, en principio, carece de un interior que lo ancle. Su identidad no es 'residencial'. Su actividad sexual busca los espacios liminares […] Este sujeto localiza el ser en espacios ni enteramente públicos ni privados por completo y desplaza la identidad de la residencia al cuerpo" (2004: 102). En esta observación, los límites ontológicos entre el sujeto, el objeto y el espacio del deseo

parecen desvanecerse. El *yo* lírico anhelante se aleja de su centro; el objeto del deseo está representado por cuerpos desunidos y fragmentados a los que la voz poética hace el amor; los espacios de relación son indefinidos, oscilando de la interioridad a la exterioridad: "los espacios extramuros […] constituyen la espacialización figurativa de una identidad donde lo público y lo privado están siendo continuamente renegociados y donde el exterior, y con él lo múltiple, 'suplementan' la economía del yo íntimo y singular. En ese sentido también el más interior de los interiores se abre a un exterior 'constitutivo'" (116). Egea matiza de esta manera la oposición espacial de hoteles, baños públicos, otros escenarios urbanos y naturales a *loci* más privados donde los encuentros sexuales tienen lugar.

En "Idilio en el café", de *Compañeros de viaje* (Gil de Biedma, 2010: 114), la voz lírica plantea la dicotomía entre *dentro* y *fuera* como medio para crear dos comunidades separadas: dentro están los "rostros vagos" o "los hombres en pijama", mientras el grupo de los amantes sale al aire libre:

> Ven. Salgamos fuera. La noche. Queda espacio
> arriba, más arriba, mucho más que las luces
> que iluminan a ráfagas tus ojos agrandados.
> Queda también silencio entre nosotros,
> silencio
> y este beso igual que un largo túnel. (114)

La división entre adentro y afuera es clara a lo largo del poema. Sin embargo, el amor/deseo —implícito en el beso-túnel— propone una distribución alternativa del espacio. El acontecimiento íntimo es comparable a un lugar de transición, un medio por el cual se esquiva un obstáculo, un espacio intermediario. Aquí la intimidad amorosa es también cuestión del lugar donde se produce, un espacio aparte, interno, de donde la fuerza del tiempo exilia a los amantes. Sin embargo, este espacio es homólogo a una actitud de cansancio y derrota afectiva, que replica el espacio ajeno: "La tarde nos empuja a ciertos bares / o entre *cansados* hombres en *pijama*" (114; énfasis mío). A diferencia de este espacio, el túnel es un lugar ambiguo, de oscuridad, enlace y visibilidad, en oposición a la ubicación interior bastante autónoma, semipública, del café,

de donde salen los amantes.[4] *Moralidades* va un paso más allá al afirmar que los enamorados —favorecidos por la iluminación enrarecida de la noche— hacen el amor al aire libre:

> Y en la atmósfera oscura
> bajo los árboles en flor
> —relucientes, mojados,
> cuando a la noche nos bañamos—
> los cuerpos de los dos. (2010: 174)

La franqueza expresiva con la que los amantes se perfilan contra el paisaje de Pagsanján está subrayada por el contraste de los cuerpos que brillan en la selva tropical nocturna. Todavía los amantes están en la naturaleza, en las islas Filipinas, donde el desorden nocturno de sus cuerpos desentona con los despojos de la memoria colonial.

El mapa de los encuentros amorosos —con "cuatrocientos cuerpos diferentes", "en cuatrocientas noches" (Gil de Biedma, 2010: 209)— abarca dormitorios privados, prostíbulos, playas y parques anónimos, Citerea, Roma, baños públicos, albergues sórdidos o habitaciones de hotel decentes. Desapercibidos o mirados furtivamente, protegidos por la noche o exhibidos con escándalo y picardía, los amantes forman el espacio por el hecho de que la poesía declara públicamente la posibilidad y la importancia de amores irregulares, improductivos, aleatorios. En este contexto, la provocativa multiplicidad de cuerpos y noches asume un poder que supera la promiscuidad chillona, haciendo que la lectura se fije en lo que verdaderamente está en juego: la fuerza política de formas de resistencia más allá de la lógica y el comedimiento del discurso, el razonamiento y la argumentación. Aquí el discurso político deja la decencia solícita y sale a la calle a dar muestras de oposición indómita.[5] El activismo

[4] En *Moralidades*, este espacio transicional tiene su correlato en el alba de "Albada" (2010: 162-163), o en el cronotopo de "aquel viaje —camino de la cama— / en un vagón del metro Étoile-Nation" (168) de "París, postal del cielo".

[5] Sobre las ventajas del radicalismo activista dentro del espacio público democrático convencional, véase el sugestivo artículo de Jane Monica Drexler, "Politics improper: Iris Marion Young, Hannah Arendt, and the power of performativity", en el que, después

afectivo-sexual de estas prácticas espontáneas logra diversificar las formas de representación afectiva en la esfera pública y dirige los debates sociales a derroteros tan instigadores como la promiscuidad homoerótica.

En este contexto, Biedma define el amor por su poder de invención:

> Cuando vaya a dormir,
> a solas y muy tarde, la nostalgia
> sucederá a la envidia y al deseo.
> Nostalgia de una edad del corazón,
> y de otra edad del cuerpo,
> para de noche inventar en las playas
> el mundo, de dos en dos (2010: 202)

El amor y la poesía amorosa se alinean en su posibilidad de alumbrar el mundo. Los amantes —de dos en dos— actualizan la promesa de libertad, necesaria para que la imaginación desembarque en Citerea o también en la orilla de la utopía. La voz lírica recupera con nostalgia una escena de amor pasado, pero, en lugar de quedarse pensando en ella, la usa como anuncio del futuro. Desde la acción cotidiana de resistencia en "Por lo visto" hasta el complejo acto amoroso de los dos amantes de "Desembarco en Citerea", la resistencia y la contestación han madurado hasta convertirse en la invención de un mundo basado en la comunidad fundacional de dos.

"En una despedida" (Gil de Biedma, 2010: 204-205) hace patente el impacto político del amor y de la amistad, los cuales define como "El sueño de ser buenos y felices" (205). El poema muestra el poder de actuación que la palabra puede tener sobre la praxis que "da de sí alguna vez un sentimiento digno / un acto verdadero" (205). De nuevo, la ironía obliga a quien lee a eliminar la oscilación del sentido y a afirmar la posibilidad y la importancia de la utopía. Si la aseveración moral de la bondad y la aspiración a la felicidad parecen un cuento rosa, el amor y la amistad vienen a suplir los matices

---

de señalar los puntos ciegos de la propuesta de Iris Marion Young sobre las condiciones necesarias para una democracia participativa, expone las ventajas de maneras de intervención política performativas: "*the promise of oppositional, performative action is that it can sometimes arrest a system's inertia*" (2007: 11).

políticos de esta fantasía. En el momento en que el *yo* asume la deuda que le corresponde hacia el *otro* y su circunstancia, inevitablemente se vuelve un agente histórico concreto y su afecto se compromete con su aplicabilidad. La naturaleza política del poema radica en la afirmación de la utopía como fuerza de la historia. El modelo afectivo del poeta es una declaración pública de fe en que la pujanza centrífuga del deseo produce la plena igualdad entre los amantes. Este credo de amor desmantela las jerarquías. La promiscuidad anárquica de Gil de Biedma coloca en el centro de su quehacer poético un imperativo radical de proximidad amorosa que aboga por la felicidad de múltiples parejas sensuales y eleva el deseo a la esfera del ideal a través de la belleza de un cuerpo que es a la vez lugar de estética y activismo.

La diferencia de la participación social entre *Compañeros de viaje* y *Moralidades* reside en que —como se afirma en "Por lo visto"— la existencia cotidiana de quienes estaban en la calle en 1959, incluido el *yo* lírico, se define por la agresión del Estado dictatorial, frente al que la comunidad necesita resistir y oponerse. En el 1966 de *Moralidades*, el deseo propone un tipo de activismo contra las estructuras que apuntalan la moral mojigata del franquismo, atacando sus instituciones de la intimidad y las formas de sociabilidad afectiva autorizadas. Parte de la evolución combativa de los poemas se finca en un discurso poético que argumenta en contra de la hipocresía, que se antepone punto por punto a la ideología dominante de su sociedad, que desarrolla sobre su conciencia histórica un arma de futuro. El autor logra mantener cierto equilibrio entre las dos facetas de su poesía contestataria, aspirante a crear un espacio público de debate, en el que se congregan las más voces, por una parte, mientras se dedica también a la *de facto* rebeldía por proponer una práctica poética amorosa promiscua, vociferante, desordenada.

¿DE REGRESO POR LA VÍA DEL AMOR?

Una de las razones por las que José Esteban Muñoz considera la praxis *queer* como utopía es porque puede trascender el aquí y el ahora, a través de usar la historia y el anhelo del futuro para trabajar sobre los márgenes estrechos del cronotopo actual. Sin embargo, no es sólo la expansión espacio-temporal del dominio de acción que garantiza la utopía de las prácticas *queer*. El estudioso resalta el tono de afectividad sobre cuyos rieles transcurren los diálogos entre el pasado y la esperanza. Esta condición emocional posibilita la emergencia

del horizonte utópico y con él la reparación de los daños del presente: "*The here and now has an opposite number, and that would be the then and there [...] the* then *that disrupts the tyranny of the* now *is both past and present. Along those lines, the here that is unnamed yet always implicit in the metropolitan hub requires the challenge of a there that can be regional or global*" (2009: 29; énfasis del original). Hacia una poética de índole reparadora se mueve, pues, Gil de Biedma entre 1959 y 1966, aunque no será sino hasta 1968 y los *Poemas póstumos* —escritos desde una eternidad conceptual que trasciende la biografía— que llegará a desembarcar en una espacio-temporalidad donde esperanza y claudicación librarán su propia batalla.

En su "Prólogo" a las *Obras* de Jaime Gil de Biedma, James Valender justifica de la manera siguiente el multiperspectivismo poético lírico del autor: "esta poesía se desarrolla a partir de una escisión fundamental en la conciencia del poeta: para poder crear o recrear su experiencia, para poder imaginarla plenamente el poeta tiene que distanciarse de ella, mirarla como una figura ajena, a la que ir moldeando, como si de la invención de un personaje novelesco o teatral se tratara" (2010: 11). ¿Qué efecto tiene esta continua puesta en escena de la mediación poética de la experiencia sobre el mundo moral lírico? Al final del proceso, la desconfianza y la ironía llevan a la incapacidad de evaluar. A causa de repetirse tanto, la historia que cuenta Gil de Biedma (un mundo que es histórica, política, social e intelectualmente decepcionante, en cuyo centro y por medio del afecto, alguien busca verdades redentoras en su relación con otros) se le escurre entre los dedos y lo que ahí se pierde es el nexo con su contexto humano. El cambio de perspectiva se vuelve un ejercicio de tenacidad. Sin embargo, en cada intento en que se logra el simulacro de voces, y, por lo mismo, se democratiza el acceso a la palabra, el otro con quien el *yo* lírico se relaciona se vuelve más tenue. La posición del sujeto se instrumentaliza. Para Teresa Vilarós tal debacle es el resultado de la podredumbre social, cultural y afectiva del franquismo. *Poemas póstumos* es "el testamento poético" del poeta, "su renuncia a cualquier posibilidad de construcción utópica de una España a la que acepta ahora, cansado, como 'país ineficiente'" (Vilarós, 1994: 222), en el que "no hay escapatoria, no hay *vita beata* a la que podamos retirarnos a no ser que pase por la destrucción de la memoria" (223). La refracción individual de lo vivido desmaterializa la experiencia. De ahí que el desamor por sí mismo —en forma de revisionismo y autoescarnio— sustituya progresivamente la ironía autorreflexiva de las etapas anteriores, de aquel otro momento en que

crear diversos ángulos sobre la historia implicaba genuinas posibilidades de otredad, que moldeaban la experiencia del yo/nosotros.

"Contra Jaime Gil de Biedma" (2010: 223-224), de *Poemas póstumos*, critica el amor desordenado en tanto conducta de un hombre maduro que vive en la nostalgia de años mejores. Sin embargo, quisiera hacer notar que, junto al tono de la reprimenda moralista, se oye y se ve el acto amoroso del cuidado y, hasta cierto punto, una absolución lúdica de la conducta desarreglada del señorito ya pasado de años y *de rosca*. Hay diferencia ideológica significativa entre conducta y acción: la conducta es menos reflexiva y más inerte que la acción, la cual, si bien llena de aristas problemáticas, es, a pesar de todo, un posicionamiento enraizado en la convicción. La tensión ideológica entre los polos de conducta y acción es descrita con tino por Álvaro González Montero: "*Gil de Biedma's interest in morality (a rather bourgeois concept) clashes with [the] model of* malditismo*, which is, at least superficially, an antibourgeois attitude, hence why in his middle age he is quick to reject that fascination for the marginal, turning instead to a more ironic, yet deeper and more sophisticated, approach to the gay, the colonized, the Other*" (2021: 42). En este sentido, el poema reprende al "pelmazo, / embarazoso huésped, memo […] / zángano de colmena, inútil, cacaseno" (223) por los años que lleva encima, por el patetismo de su costumbre de perder los estribos en noches de farra y, muy particularmente, por su vida sexual ("Si no fueses tan puta!" 224). La vehemencia del rechazo va en contra de la imagen en el espejo. No es hasta que el *yo* lírico se reconoce como otro por quien uno es responsable, que la actitud se tiñe de ternura herida e hiriente:

A duras penas te llevaré a la cama,
como quien va al infierno
para dormir contigo.
Muriendo a cada paso de impotencia,

tropezando con muebles
a tientas, cruzaremos el piso
torpemente abrazados, vacilando
de alcohol y de sollozos reprimidos.
Oh innoble servidumbre de amar seres humanos,

y la más innoble
que es amarse a sí mismo! (224)

El amor ha dejado de ser una utopía de dos. Tampoco puede referirse a la regla de oro de la tradición judeocristiana de la que partía Mendes-Flohr. La responsabilidad por uno mismo es un viaje de vuelta a un mundo apesadumbrado, pero no necesariamente desamparado en su soledad. El poema se debate entre la compasión y la conciencia de culpa y compromiso. Queda todavía la opción y la posibilidad de amarse a sí mismo, en la medida que uno llegue a aprender el oficio en la praxis desgastante del amor por los demás, volteando lúdicamente —como guante— la regla de oro.

Es ahora el momento de regresar al punto de partida, para mirar desde la poesía al *yo* que antaño vivió y narró —con desapego penoso— los incidentes de la cercanía con su criada y el esclavo sexual en el prostíbulo filipino de menores. Ahora aquella realidad aplazada se vive como pesadilla del desamparo y sus aristas ideológicas se vuelven evidentes. Nora Catelli ha ofrecido una lectura perspicaz de *Retrato del artista en 1956*, que el poeta prepara antes de su muerte, elaborando su prosa autobiográfica de *Diario del artista seriamente enfermo*, pero que no ve la luz sino hasta 1991. En los textos que componen el libro, la investigadora advierte tres retratos relativos a las funciones que cumple Gil de Biedma dentro de los textos, vistos desde la circunstancia filipina: el artista asalariado, el adelantado y el súbdito (Catelli, 2007: 94). Estos papeles diversifican e inscriben al yo autobiográfico en diferentes tradiciones textuales: la autobiografía (95-96), la prosa imperial (96), la pastorela (98-101): "Gil de Biedma armó un caleidoscopio hecho de cuadros literarios casi fijos —descensos al infierno— en donde el sexo justifica que se atraviesen las fronteras y el carácter permite que se extraiga de ello una lección moral: eso sí, *ajustadamente limitada al mundo filipino*" (103-104; énfasis mío). El comentario ilumina los parámetros necesarios para entender al poeta dentro de su época, su clase, su arte literario y la definición geopolítica de su actuación. Al final, Catelli concluye que las contradicciones morales del poeta no se pueden entender sin el contexto franquista: "muestran mejor que cualquier obra explícita las marcas profundas e insoslayables del extenso e impávido presente que los acogía, como estado moral y afectivo, como magma social, como enfermedad moral" (104). Una visión desde el género literario de la autobiografía ofrece Robert Ellis, para quien "lo que *Retrato* en realidad prefigura es la muerte

de la persona del poeta representada en *Poemas póstumos* y por extensión la ilusión de la integridad ontológica del individuo sobre el cual la autobiografía como género moderno se basa" (2009: 16). Ambas interpretaciones apuntan hacia la centralidad que para la poesía tiene la persona y el personaje de Gil de Biedma, dentro de su tiempo histórico.[6]

¿En qué cambia la manera de ver el *yo* lírico y su mundo, si trasladamos el punto de vista desde los personajes a su relación? En "Contra Jaime Gil de Biedma", el lazo afectivo crea una trama solidaria entre rivales. El *yo* lírico se vuelve servidor de un galeote, atado a la esclavitud de un deseo que lo supera, a quien regaña por "puta", desdeña por borracho, ridiculiza por viejo e incorregible. La percepción de la diferencia se ha llevado al nivel sutil y frágil, donde la amenaza y la defensa, el desdén y el sistema moral del que esta actitud se desprende, el punto de partida y de llegada, el *pathos* y la trivialización del mismo, la víctima y el victimario, nacen de una misma fuente: la relación entre el *yo* y el *tú*. En esta intimidad elemental, los enemigos y los amantes comparten el mismo espacio. Por eso, un proyecto social conjunto tiene a fuerza que atender la variabilidad de sus posiciones. Si bien en la política —como señala Badiou— no hay necesidad de querer al enemigo y en el amor no hay enemigos (2012: 58-59), Gil de Biedma vislumbra en sus versos el sentido político de la diferencia afectiva, para afirmar la obstinación de la solidaridad y la refutación de la separación.[7]

"Contra Jaime Gil de Biedma" es un espacio en el que chocan el activismo anticonvencional y la moral burguesa, pero es a la vez un refugio para el pacto de aceptación al que nos conduce el reconocimiento de la obligación con el otro, inclusive si éste es el narciso abatido por los años que el *yo* lírico ve en el personaje Jaime Gil de Biedma. Extender esta "innoble servidumbre" más allá de su *alter ego* lleva al *yo* poético al activismo centrífugo. Es la humanidad, este objeto de amor vasto, que impregna el poema de futuro. Se podría

6 La influencia del contexto dictatorial se expresa rotundamente también por Juan F. Marsal: "independientemente de las declaraciones y las conductas manifiestas está el problema de las actitudes latentes, de lo que podríamos llamar el 'franquismo objetivo' de las generaciones educadas bajo él" (1979: 48).

7 Alain Badiou considera que la supervivencia del amor en el tiempo es una tarea obstinada (2012: 82), cuyo propósito es "*a successful struggle against separation*" (91).

decir que todo aquello que se les negó al "galeotillo" y a la "sirvienta" en las Filipinas emerge ahora como la ley de amar. No el cuidado de la higiene personal y la pulcritud moral/cultural —como en la cruda que siguió la noche en la pocilga de Hong Kong junto a John y su hermano—, sino el favor a la otredad es lo que el *yo* lírico —compañero enojado y enojoso— ofrece a su otro vilipendiado por decadente y, sin embargo, digno de ser plena e incondicionalmente amparado.

Ciertamente, más allá de esta lectura algo optimista, se abre el campo del tropo irónico, y así nos encontramos con la otra cara del poema. En ella, la virtud tendenciosa que se regodea en la creación del enemigo en la intimidad y el fascismo van de la mano en la *polis*, durante los tiempos del odio. Cómo termina el encuentro nocturno del *yo* lírico con el Jaime Gil de Biedma del título es una respuesta que tenemos que dar dentro de nuestro tiempo histórico y desde la posición axiológica que ocupamos ante y dentro de nuestra sociedad. Sin embargo, comoquiera que sea, la respuesta del (des)amor, siendo una postura política, nos obliga a actuar con base en la necesidad antepuesta, que nos enfrenta y nos exige una vida participatoria.

BIBLIOGRAFÍA

Arias, Consuelo (1993), "(Un)Veiling desire: Configurations of Eros in the poetry of Jaime Gil de Biedma", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. xviii, núms. 1-2, pp. 113-136.

Badiou, Alain (con Nicolas Truong) (2012), *In Praise of Love*, traducción de Peter Bush, Nueva York, The New Press.

Cañas, Dionisio (1989), "Introducción", en Jaime Gil de Biedma, *Volver*, Madrid, Cátedra, pp. 9-40.

Catelli, Nora (2007), *En la era de la intimidad*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Debicki, Andrew (1982), *The Spanish Generation of 1956-1971*, Lexington, University Press of Kentucky.

Drexler, Jane Monica (2007), "Politics improper: Iris Marion Young, Hannah Arendt, and the power of performativity", *Hypatia*, vol. xxii. núm. 4, pp. 1-15.

Egea, Juan (2004), *La poesía del nosotros: Jaime Gil de Biedma y la secuencia lírica moderna*, Madrid, Visor Libros.

Ellis, Robert Richmond (2009), "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*, núm. 3, pp. 10-26.

Garcés, Helios F. (2020), "Jaime Gil de Biedma y el encubrimiento del otro. El ángulo ciego de lo racial en la literatura del poeta catalán", *CTXT. Contexto y Acción*, 16 de febrero de 2020, s. p.

Gil de Biedma, Jaime (2015), *Diarios 1956-1985*, edición de Andreu Jaume, Barcelona, Lumen.

Gil de Biedma, Jaime (2010), *Obras. Poesía y prosa*, edición de Nicanor Vélez, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Gil de Biedma, Jaime (1989), *Volver*, edición e introducción de Dionisio Cañas, Madrid, *Cátedra*.

González Montero, Álvaro (2021), "The camp and the dandy: Class, sexuality, and desire in Gil de Biedma's Diaries", *Working Papers in the Humanities*, vol. XVI, pp. 37-45.

Guasch, Oscar (2016), "Comercio sexual entre varones: el modelo *outdoor* en la España franquista", *Sociología Histórica*, vol. VI, pp. 319-345.

Jaume, Andreu (2015), "Prólogo", en Jaime Gil de Biedma, *Diarios 1956-1985*, Barcelona, Lumen, pp. 9-63.

Jiménez, José Olivio (1998), *Poetas contemporáneos de España y América*, Madrid, Verbum.

Luque Amo, Álvaro (2021), "Los diarios póstumos de Gil de Biedma (2015) y Bernier (2011) en la literatura española", *Confluencia*, vol. XXXVII, núm. 1, pp. 44-55.

Malpartida, Juan (1996), *La perfección indefensa. Ensayos sobre literatura en lengua española del siglo xx*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

Man, Paul de (1996), *Aesthetic Ideology*, edición e introducción de Andrzej Warminski, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Marsal, Juan F. (1979), *Pensar bajo el franquismo. Intelectuales y política en la generación de los años cincuenta*, Barcelona, Ediciones Península.

Mendes-Flohr, Paul (2007), *Love, Accusative and Dative*. *Reflections on Leviticus 19 :18*, Nueva York, The University of Syracuse Press.

Muñoz, José Esteban (2009), *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, Nueva York, New York University Press, 2009.

Navajas, Gonzalo (2014), "Jaime Gil de Biedma y la estética de la transparencia", *Aula Lírica. Revista sobre Poesía Ibérica e Iberoamericana*, núm. 6, pp. 29-45.

Persin, Margaret H. (1987), "Self as other in Jaime Gil de Biedma's 'Poemas Póstumos'", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. xii, núm, 3, pp. 273-290.

Sánchez Zapatero, Javier (2020), "Retrato de poeta: vida y literatura de Jaime Gil de Biedma en *El cónsul de Sodoma*", *1616: Anuario de Literatura Comparada*, vol. x: *Cine y poesía*, pp. 59-70.

Quance, Roberta (1987), "Writing posthumously: Jaime Gil de Biedma", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. xii, núm. 3, pp. 291-309.

Sabatell-Nieto, Juana (1998), "Líricas rebeldes", *Romance Quarterly*, vol. vl, núm. 2, pp. 99-108.

Teruel Benavente, José (1995), "Retórica de la experiencia en 'Las personas de verbo' [*sic*] de Jaime Gil de Biedma", *Revista Hispánica Moderna*, vol. iil, núm. 1, pp. 171-180.

Valender, James (2010), "Introducción", en Jaime Gil de Biedma, *Obras. Poesía y Prosa*, edición de Nicanor Vélez, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 7-73.

Vilarós, Teresa (1994), "Los monos del desencanto español", *Modern Language Notes*, vol. 109, núm. 2, pp. 217-235.

CHRISTINA KARAGEORGOU-BASTEA: Es profesora de Literatura Hispánica en Vanderbilt University, así como autora de los libros: *Beyond Intimacy. Radical Proximity and Justice in Three Mexican Poets* (2023)**,** *Creación y destrucción del Imperio: nombrar en Tirano Banderas de Valle-Inclán* (2013), y *Arquitectónica de voces: Federico García Lorca y el* Poema del cante jondo (2008). Sus ensayos sobre Gloria Gervitz, Elena Garro, Cristina Peri-Rossi, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Federico García Lorca, entre otros, se han publicado en diferentes revistas especializadas. Sus intereses de investigaciones giran alrededor del papel que el discurso poético tiene en la historia de las sociedades hispánicas. En el presente está trabajando sobre dos tópicos diferentes: por una parte, sobre el papel del poema en prosa en la renovación de la literatura hispánica a principios del siglo xx y, por la otra, sobre la plasmación literaria de la lucha por los derechos humanos en las literaturas española y griega.

D. R. © Christina Karageorgou, Ciudad de México, enero-junio, 2026.