

## La imposibilidad de Ítaca

Reflexiones sobre la búsqueda de la identidad en el *Retrato del artista en 1956* de Jaime Gil de Biedma<sup>1</sup>

ROBERT RICHMOND ELLIS es catedrático de español en el Departamento de Literatura Española y Francesa del Occidental College (Los Ángeles, Estados Unidos). Ha publicado numerosos artículos y libros sobre la literatura española e hispanoamericana, y en especial sobre la autobiografía. Sus estudios de la autobiografía incluyen *The Hispanic Homograph: Gay Self-Representation in Contemporary Spanish Auto-biography* (1997) y *They Dream not of Angels but of Men: Homoeroticism, Gender, and Race in Latin American Autobiography* (2002).

CUANDO JAIME GIL DE BIEDMA murió de SIDA en 1990, ya hacía mucho tiempo que había abandonado su meditación poética sobre «el paso del tiempo y yo»<sup>2</sup>. No dejó ningún testimonio sobre su lucha final contra el tiempo y la disolución de su persona por la epidemia catastrófica del último fin de siglo. Sin embargo, clarificó su visión de la relación entre la enfermedad y la subjetividad temporal del escritor más de tres décadas antes, al reflejar sobre su experiencia con la gran epidemia del siglo diecinueve, la tuberculosis, en su diario de 1956, publicado en 1974 bajo el título de *Diario del artista seriamente enfermo*, y en una versión ampliada en 1991 bajo el título de *Retrato del artista en 1956*<sup>3</sup>. Mucha de la poesía de Gil de Biedma contiene elementos autobiográficos, pero el *Retrato* se destaca como la única obra en que sigue un modelo autobiográfico formal. No obstante, el *Retrato* es un texto híbrido. A primera vista es un diario, aunque difiere bastante del diario tradicional. También es un autorretrato, además de ser una colección de cartas personales, poemas (los suyos y los de otros), fotografías y breves comentarios sobre el arte y la política. Esta estructura fluida revela el esfuerzo y al fin la inhabilidad de Gil de Biedma de captar y expresar una identidad fija y esencial. Su enfermedad «seria», entonces, no es la tuberculosis (en su caso una aflicción fácil de curar con antibióticos), sino la crisis de la autorrepresentación típica de la escritura posmodernista. Aunque en retrospectiva la tuberculosis se podría ver como una prefiguración del SIDA, lo que el *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 la cual la autobiografía como género moderno se basa<sup>4</sup>. También es uno de los primeros grandes ejemplos de la escritura homosexual española del siglo veinte.

Como un autobiógrafo tradicional, Gil de Biedma trata de establecer una unidad ontológica entre el yo que escribe y el yo escrito. Pero el tiempo, tal como lo concibe, impide lo que el fenomenólogo Jean Claude Curtin llama la unificación de la multiplicidad intencional de la conciencia<sup>5</sup>. Al comienzo, Gil de Biedma entiende el tiempo como una fuerza externa que separa el yo del presente del yo del pasado, pero poco a poco llega a concluir que el tiempo surge del acto mismo de escribir, constitu-

yendo el yo escrito como pasado y así como intrínsecamente diferente del yo que escribe. Aunque espera realizar su identidad mediante la escritura, la identidad se le escapa en el momento de su génesis. Como explica Roberta Quance en su análisis de la poesía de Gil de Biedma, el yo sólo existe en cuanto se aleja de él<sup>6</sup>.

El *Retrato* se caracteriza por una incertidumbre epistemológica cristalizada en una carta que Gil de Biedma le escribe a Carlos Barral: «[N]o sé quién soy»<sup>7</sup>. Gil de Biedma intenta reclamar el título de poeta y afirmarlo como su identidad inherente: «[M]i vida ha estado y está determinada desde los diecinueve años por la idea fija de que yo era, de que yo he de ser poeta»<sup>8</sup>. Pero al decir esto, vacila entre una concepción esencialista y una concepción construccionista del yo, y revela la contradicción presente en toda afirmación de sinceridad ontológica-que para ser fiel a sí mismo tiene que convertirse en lo que ya es<sup>9</sup>. Gil de Biedma cree que es predestinado a ser poeta, e insiste en que tiene las cualidades necesarias: «Inteligencia, experiencia, sensibilidad, don verbal, curiosidad y pasión por el oficio»<sup>10</sup>. Pero se desespera ante lo que llama «el espectáculo de [su] propia insoportable y crónica incapacidad»<sup>11</sup>. A veces, duda de la existencia de una identidad fija por debajo de la imagen que refleja en los demás, y habla de su persona como «una imitación falsa de tanta falsedad que el original acaba por resultar[le] también sospechoso»<sup>12</sup>. No obstante, queda resuelto en su empeño de ser poeta, convencido de que el día en que deje de identificarse como poeta, casi dejará de existir. Así, llega a la conclusión de que el *Retrato* es sólo una distracción y un pretexto para no escribir poesía, aunque en el contexto de su vida entera es tal vez su principal instrumento de auto-expresión:

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.<sup>13</sup>

Aquí, Gil de Biedma asume la posición de un diarista, e inicia un acto de auto-exploración mediante una reflexión sobre sus actividades cotidianas. Sin embargo, Gil de Biedma no sólo se enfoca en su vida diaria sino también en su pasado en general, y por eso el *Retrato* se asemeja en parte a

una autobiografía tradicional. Pero como señala Javier Blasco, el *Retrato* en realidad no es un texto retrospectivo, y en vez de rescatar su pasado del olvido, lo que Gil de Biedma en última instancia espera hacer es crear algo que todavía no existe. Si idealiza tanto la identidad de poeta, es porque las otras identidades que le importan -y en particular la identidad de homosexual- son en gran parte indecibles en el contexto discursivo de su época<sup>14</sup>. Enrique Álvarez sostiene que hay una «relación entre la crisis en la construcción del sujeto poético biedmaniano y el deseo homoerótico»<sup>15</sup>. Esto se hace patente en la parte del *Retrato* publicada antes de la muerte del poeta. En la parte publicada después de su muerte, Gil de Biedma refleja sobre su sexualidad, sus relaciones afectivas y eróticas con otros hombres, y las condiciones sociales de la homosexualidad. Pero no hace una defensa de la homosexualidad, y por eso el *Retrato* se distingue de las autobiografías de Juan Goytisolo y Antonio Roig, tal vez porque éstos, aunque eran de la misma generación de Gil de Biedma, escribieron sus memorias muchos años después de él<sup>16</sup>.

Gil de Biedma recuerda haber llevado un diario desde 1950, pero no empezó el proyecto que culminó en el *Retrato* hasta que emprendió un viaje a Asia en 1956. Escribió la primera sección del *Retrato*, «Las islas de Circe», durante la primera mitad del año en Filipinas. [Gil de Biedma, quien trabajaba en la oficina española de la Compañía General de Tabacos de Filipinas, había sido comisionado para estudiar la legislación filipina laboral, fiscal, y corporativa, y para participar en la reorganización de las oficinas locales de la compañía.] El informe oficial de su visita constituye la segunda sección del *Retrato*. La tercera sección, «De regreso en Ítaca», cubre la segunda mitad del año, después de que Gil de Biedma regresó a España y le diagnosticaron la tuberculosis. La versión de «De regreso en Ítaca» que aparece en el *Retrato* es casi idéntica a la que fue publicada en el *Diario del artista seriamente enfermo*, aunque algunas referencias a la homosexualidad habían sido suprimidas en la edición de 1974. Mientras que «De regreso en Ítaca» fue publicada dieciocho años después de su composición, «Las islas de Circe» tuvo que esperar más de tres décadas, hasta 1991, para ver la luz del día. Esta demora se debe en gran parte a la representación

explícita de la homosexualidad en «Las islas de Circe», lo cual se contrasta con las meditaciones filosóficas y estéticas de Gil de Biedma en «De regreso en Ítaca».

«Las islas de Circe» y «De regreso en Ítaca» están temáticamente relacionadas por las imágenes homéricas de los títulos. Gil de Biedma describe una trayectoria circular de España (Ítaca), al archipiélago filipino (las islas de Circe), y a España otra vez. En este contexto Ítaca representa la unidad de la familia y la patria, y desde la perspectiva homosexual de Gil de Biedma, las estructuras sociales de la heterosexualidad. Las islas de Circe, en cambio, 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. Mientras que una de las metas principales del héroe homérico es su reintegración dentro de la familia y la patria, la meta principal del *Retrato* es la construcción de la identidad personal. Pero al final, la identidad de la persona autobiográfica biedmaniana queda fragmentada: las islas de Circe no se reconstituyen en una unidad armoniosa permanente, como sugiere el verso de Hart Crane, «adagios of islands»<sup>17</sup>. Esta imagen, que aparece en varios momentos claves del *Retrato*, funciona como un leitmotiv, informando la empresa autobiográfica de Gil de Biedma como la promesa de un cumplimiento ontológico imposible.

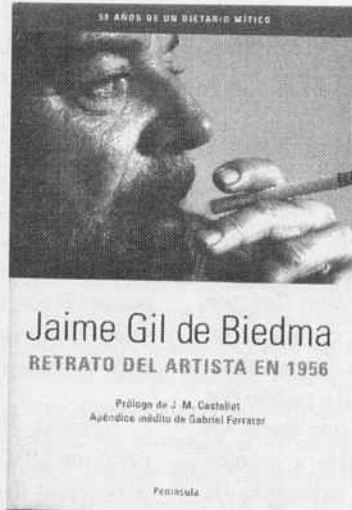
«De regreso en Ítaca» sigue «Las islas de Circe» en términos cronológicos y también por su progresivo encubrimiento del deseo homoerótico. Gil de Biedma escribe abiertamente de su sexualidad en «Las islas de Circe», pero durante la mayoría de su carrera solía evitar una revelación abierta de su vida íntima. Las condiciones sociales de la España franquista impedían la publicación de textos explícitamente homoeróticos, y como Gil de

Biedma reconoció en 1956, su diario de Filipinas no se podía publicar en su época<sup>18</sup>. Además, según observa Dionisio Cañas, a Gil de Biedma «le parecía obscen[a] y de mal gusto» la literatura confesional, y en su poesía velaba el deseo homoerótico<sup>19</sup>. Y, aunque «Las islas de Circe» es una suerte de autobiografía gay, Gil de Biedma sólo permitió que fuera publicada después de su muerte.

### Las islas de Circe

Mientras que «De regreso en Ítaca» describe el aislamiento del yo causado por la enfermedad, «Las islas de Circe» representa el yo en relación con el otro en el contexto filipino de la homosexualidad. En cuanto a su propia identificación como homosexual, Gil de Biedma revela que a la edad de veinte años, después de una relación frustrada con un amigo, Juan Antonio, aceptó definitivamente su condición: «[D]ecidí en toda deliberación pasarme al bando homosexual», y «jamás me vino a las mientes que pudiera un día ena-

morarme de un ser del sexo femenino»<sup>20</sup>. Pero en una ocasión durante su estancia en Filipinas, tuvo un encuentro sexual con una mujer, y después fomentó una amistad muy fuerte con la esposa de un colega. Como consecuencia, llega a reflexionar sobre el matrimonio heterosexual. Duda la noción de que la marginación homosexual es propicia a la vocación del escritor, y se pregunta que si estuviera en una relación monógama con una mujer, tal vez podría dedicar a la poesía la energía que gasta en sus muchos amantes. (Es de notar que no se le ocurre la posibilidad de una relación monógama con un hombre). Por eso se distingue de aquellos autobiógrafos homosexuales que, como Juan Goytisolo, ven su maduración como escritores en parte como el resultado de la expresión de su sexualidad. No obstante, Gil de Biedma insiste en que en su caso el matrimonio sería una hipocresía, y siente gran disgusto ante el espectáculo de hombres casados en busca de amantes del sexo masculino. Entonces,



afirma su orientación sexual, aunque la ve más en términos afectivos que eróticos: «Antes que homosexual soy rabiosamente homosentimental»<sup>21</sup>. Considera la «homosentimentalidad», es decir, la predilección afectiva por el sexo masculino, como una parte fundamental de su identidad<sup>22</sup>. Pero a lo largo del *Retrato* siempre la subordina a su identidad ideal de poeta.

Al llegar a Manila, Gil de Biedma encuentra un mundo de afectividad masculina diferente del europeo. Cuando ve por primera vez a dos hombres paseando por la calle cogidos de la mano, piensa que ha descubierto su «nativo país soñado» de la liberación gay<sup>23</sup>. Muy pronto se da cuenta de que está mirando la escena con ojos de homosexual español. Sin embargo, le impresionan las palabras de un homosexual norteamericano que afirma que en Filipinas «not everybody is gay but everybody is game»<sup>24</sup>. Aunque este observador, al atribuirles a los filipinos una espontaneidad sexual no típica de los europeos y norteamericanos, los reduce a un estereotipo del exotismo, Gil de Biedma reconoce que las nociones europeas y norteamericanas de la identidad sexual no siempre se pueden aplicar a la sexualidad filipina. Como observan Frederick L. Whitam y Robin M. Mathy, los filipinos tradicionalmente no identifican la expresión del homoerotismo con una identidad homosexual fija<sup>25</sup>. Tampoco clasifican las relaciones sexuales entre hombres en términos de un binario de activos y pasivos, como suele ser el caso en el contexto mediterráneo y latinoamericano tradicional<sup>26</sup>. En el *Retrato* Gil de Biedma no hace un análisis profundo de las pautas de la sexualidad filipina masculina, pero su experiencia en las islas lo lleva a dudar de la universalidad de las normas sexuales europeas que le han sido inculcadas a lo largo de su vida.

Como extranjero en un nuevo contexto cultural y étnico, Gil de Biedma es consciente del racismo y también de las tensiones presentes en las relaciones íntimas entre personas de diferentes razas. Denuncia el racismo de la colonia española y norteamericana en Manila, y expone la supuesta tolerancia de sus colegas como una hipocresía. Por primera vez en su vida se siente como un objeto a causa de su propia raza: «Me abruma la continua incomodidad de sentirme un ser genérico, un blan-

co. No soy o no represento más que eso, y me humilla»<sup>27</sup>. Siente vergüenza de ser europeo («uno no quiere reconocerse en ellos»), y trata de desprenderse de su «placenta ibérica» y conocer a los Filipinos<sup>28</sup>. Pero a pesar de sus esfuerzos, la raza determina todas sus interacciones sociales, contagiando sus relaciones íntimas con hombres filipinos y borrando la distinción que espera mantener entre su vida pública y su vida privada.

Gil de Biedma se siente atraído hacia su primer amigo filipino, un actor de la radio, Chris de la Vera, por su actitud sarcástica frente a los europeos. En la fiesta donde los dos se conocen, un inglés felicita a Vera por su imitación de un locutor de la BBC. Vera responde: «It's a consequence of my oriental breeding, my way of saying: I subject»<sup>29</sup>. A Gil de Biedma le encanta el espíritu rebelde de Vera, y espera fomentar con él una relación que trascienda el antagonismo racial de la sociedad filipina. Pero no puede. Si los dos entran en un bar de filipinos, todos se extrañan al ver a Gil de Biedma, mientras que en un sitio de europeos y norteamericanos, los clientes consideran la presencia de Vera como una intrusión atroz. Cuando están solos, el tema de la raza domina sus conversaciones:

[T]an pronto estamos lo bastante bebidos nos lanzamos a una disquisición apasionada acerca de la imposibilidad de toda amistad sólida entre nosotros, se lamenta él de haber nacido esclavo, me desespero yo de haber nacido tirano y de trabajar en una sociedad que es un símbolo de tiranía, doy viento al sentimiento de culpabilidad racial que he adquirido desde que estoy aquí, él declara que mi simpatía no es otra cosa que una actitud protectora, le devuelvo yo la impertinencia, cada cual decide no ver más al otro y cuando la situación es ya imposible nos confesamos que ha sido una noche maravillosa y que somos hermanos-lo cual, por mi parte, es absolutamente cierto: le quiero mucho; una vez llegados a la catharsis, nos despedimos hasta la próxima vez.<sup>30</sup>

A pesar del tono irónico, Vera y Gil de Biedma reconocen sus respectivas historias raciales y dudan de la posibilidad de alcanzar una relación basada en la reciprocidad. Como si quisiera expiar el pecado del racismo, Gil de Biedma asume la culpabilidad de la raza blanca. Pero según Vera, su gesto oculta una actitud racial más sutil y aún más



perjudicial que la que pretende rechazar. Gil de Biedma no logra entender la perspectiva de Vera, y sólo desde su propia perspectiva se despiden como hermanos. Gil de Biedma insiste en que han experimentado una catarsis, pero la dinámica racial queda intacta al final y los aliena el uno del otro<sup>31</sup>.

De todos sus amigos y amantes filipinos, Vera es el más sofisticado, por lo menos en términos de su conocimiento de la historia y la política. Los otros-Pepe, Salvador, Lino, Pat y Jay-casi nunca expresan su propia voz, y sólo aparecen en el contexto de la vida sexual de Gil de Biedma. Sin embargo, hay excepciones. En una ocasión, por ejemplo, Gil de Biedma tiene un encuentro con un joven chino, John, el cual conoce durante un viaje breve a Hong Kong. Aunque John es supuestamente heterosexual, invita a Gil de Biedma a pasar la noche con él. Cuando llegan a la habitación que comparte con su hermano, un cuarto tan pequeño que uno no puede estar parado, Gil de Biedma se siente abrumado por la pobreza y confundido por las intenciones de su anfitrión: «Por un momento me pareció que John me miraba con cierta ironía reticente, pensé si le complacía mostrarme su absoluta indignancia, hacerme los honores de su miseria»<sup>32</sup>. Como las palabras de Vera, la mirada de John funciona para que Gil de Biedma critique su papel de europeo rico. Gil de Biedma desea desesperadamente salir, pero decide quedarse con John para poder mantener su propio sentido de decencia humana. Pasa una noche en el suelo sin dormir, reflejando sobre la injusticia de sus situaciones desiguales.

Entonces algo me dejó aterrado: descubrí que yo me iría. Me iría de allí, me iría al Hotel, me iría de Hong Kong, me iría a Manila, luego a España. . . . Y si regreso alguna vez, ellos, y si no ellos otros como ellos, miles como ellos, seguirán por años y por años, sin esperanza de Hotel, sin esperar rabiosamente que den las siete para escapar y saltar al otro lado de la vida. Y eso, la miseria absoluta, el vivir de continuo hostigados por las necesidades, aterrados, rechazados, retrocedidos al último escalón de la sobrevivencia, será su vida humana, será toda su vida.<sup>33</sup>

A pesar de la compasión que tiene por los oprimidos, Gil de Biedma en realidad no intenta

entender los determinismos históricos y raciales que producen la culpabilidad que siente en sus relaciones con hombres como Vera y John. Según David Vilaseca, la tensión racial entre Gil de Biedma y sus amantes asiáticos causa una desestabilización de la identidad de Gil de Biedma mismo. Vilaseca explica que a lo largo de su diario filipino Gil de Biedma experimenta una ansiedad bajo lo que percibe como una mirada omnipresente de los filipinos, la cual funciona para que pierda la ilusión de una identidad integrada y auto-suficiente.

Uno pasea por la calle como si alguien le acechara, como si en cualquier momento pudiera desaparecer. . . . [Hay] [u]n terror que es una equivalencia urbana del pánico primitivo y que ni en Barcelona ni en Londres ni en París había sentido nunca con tanta intensidad.<sup>34</sup>

Si el *Retrato* revela una crisis de auto-representación típica de la escritura posmodernista, esta crisis, de acuerdo con Vilaseca, resulta en gran parte de la experiencia racial de Gil de Biedma en Filipinas<sup>35</sup>.

En el *Retrato*, sin embargo, Gil de Biedma no sólo se enfoca en sí mismo y en la cuestión de la identidad personal, como suele ser el caso con muchos diaristas, sino también en los otros, y en particular en las condiciones laborales de los filipinos. Denuncia el tratamiento brutal de los trabajadores en el campo, los cuales viven casi como esclavos de sus jefes europeos y norteamericanos. Sus comentarios más importantes tal vez sean aquéllos que aparecen en contextos oficiales. En el «Informe sobre la Administración General en Filipinas», por ejemplo, critica la práctica discriminatoria de la administración local de la compañía tabacalera, la cual prohíbe que los filipinos nativos ocupen posiciones directivas. Gil de Biedma ve en el funcionamiento de la empresa los vestigios del colonialismo, e insiste en que la compañía tiene que cambiar si quiere ser viable en el futuro. Según él, la compañía no se beneficia de los talentos de sus empleados filipinos, como sucede con una contadora pública que trabajaba como secretaria y también en la sección de pedidos de la fábrica. En otras partes del *Retrato* Gil de Biedma revela su propia posición política como «compañero de viaje» de la izquierda, y aunque cuestiona la política comunista de la

época, hace hincapié en la necesidad de remediar los abusos del capitalismo neo-imperialista de las Filipinas.

### El viaje de regreso

Gil de Biedma termina «Las islas de Circe» con una descripción de los preparativos que hace antes de salir de las Filipinas y comienza «De regreso en Ítaca» con una descripción de su viaje de retorno a España. Está en el avión. Ha perdido de vista la tierra y lucha para reconstruir en su mente la geografía y el hombre que acaba de dejar -«el perfil de la costa prolongándose» y «Jay, lágrimas en los ojos»<sup>36</sup>. (Jay es el único amante filipino mencionado en esta sección del *Retrato* y tal vez aquél con quien tenía el vínculo afectivo más fuerte.) Pero como el cambio en los tiempos verbales indica, Gil de Biedma casi inmediatamente asume la perspectiva del pasado:

Hoy, después del almuerzo, al cogerme Jay la mano, la intimidad física me ha parecido algo tan extraño y tan involuntario como la separación. No queda tiempo para hacer el amor, no queda nada para decirnos.<sup>37</sup>

Pero aún en el pasado ya se le escapaba el tiempo («[n]o queda tiempo») y a la vez la posibilidad de expresar discursivamente el yo en reciprocidad con el otro («no queda nada para decirnos»). En sus cavilaciones Gil de Biedma queda perdido, como si estuviera suspendido en el aire, pero poco a poco empieza a trazar en su mente un hilo conectivo a su vida: «De paso por San Luis, camino del Casino, reconozco de pronto un olor y casi me detengo. El olor de los barrios humildes del litoral de España: pescado frito»<sup>38</sup>. Luego, describe una serie de olores que lo llevan, al estilo de Marcel Proust, hacia el mundo olvidado de su pasado: «Olor a escarcha y fuego de leña verde, pavesas en el aire. La Nava, años de la guerra civil, camino de la escuela en las mañanas»<sup>39</sup>. De repente le devuelve al presente un azafato que le ofrece una copa. Pero ya ha encontrado la clave al yo: la tierra natal, a la cual regresa, y la Casa de Caño, la casa de verano de su familia en Nava de la Asunción, en la provincia de Segovia, donde pasará su convalecencia.

Mientras se recupera de su enfermedad, Gil de Biedma tiene una nueva experiencia del tiempo, y como resultado emprende una larga meditación sobre la estructura temporal del yo. A su parecer, el tiempo en la ciudad es lineal y causal:

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.<sup>40</sup>

En la ciudad el tiempo siempre está en movimiento. Además, el presente absorbe el pasado y lo destruye en su inexorable marcha hacia el futuro. Según esta concepción del tiempo, los momentos del pasado no son contingentes sino necesarios porque nos llevan a un fin determinado-hoy, aunque la estructura teleológica del tiempo sólo se revela en retrospectiva, desde el punto de vista del presente. En el campo, en cambio, el tiempo es inmóvil, y cada momento existe en sí mismo, auto-suficiente e independiente del pasado y el futuro.

Aquí el tiempo se deposita en estratos intactos, diferenciados y suficientes: cada uno es como una isla griega. Ninguna imagen más lejana, ninguna más borrosa, todas durando en el mismo ámbito. *Adagios of islands*.<sup>41</sup>

En el campo, Gil de Biedma percibe el tiempo desde una perspectiva estética, y en su imaginación transforma la dinámica temporal en una esencia fija. Expresa esta «esencialización» del tiempo y, por consiguiente, de su propia identidad, mediante la poesía de Crane. En el verso de Crane unas entidades geográficas distintas (percibidas por la primera vez por Gil de Biedma cuando miraba por la ventana del avión durante un vuelo sobre las islas filipinas, pero vistas ahora como bloques de tiempo pasado y, así, como fragmentos del yo) se convierten en una cadencia musical. Luego, estos momentos armonizados del pasado se reconstituyen en un montaje de imágenes visuales de la vida de Gil de Biedma:

Aquella noche me veía a mí mismo, a la vez, en cien momentos distintos, repetido, variado e idéntico. Lo mismo que esas pinturas del quattrocento

que presentan simultáneamente con todo detalle, con toda independencia, pero ordenados dentro de un único espacio, los episodios sucesivos de una historia.<sup>42</sup>

Gil de Biedma, entonces, imagina el campo como un sitio atemporal donde el yo, hasta ahora enajenado de sí mismo por la «enfermedad» del desplazamiento temporal, se unifica y se integra.

Es específicamente mediante el olor que el proyecto de recuperar el pasado se inicia: «El retorno [a La Nava y así al pasado] empezó en Madrid, con el olor del aire»<sup>43</sup>. En La Nava Gil de Biedma comienza a ver, y de hecho a oler, el mundo de su infancia, y al describir su habitación en la Casa de Caño, habla de «un butacón tapizado de cuero, y su olor a persona mayor»<sup>44</sup>. Sin embargo, su identificación con el pasado queda incompleta -«[L]a intensidad ya no es la misma»<sup>45</sup>- y poco a poco se da cuenta de la imposibilidad de hacer un verdadero retorno. Indica que pasó su último verano de plenitud ontológica -«mi última larga temporada de Hijo de Dios»<sup>46</sup>- en La Nava en 1950, a la edad de veinte años. Desde entonces su vida ha cambiado irrevocablemente, y sus regresos posteriores «no han sido más que intentos de regreso»<sup>47</sup>. Hasta cierto punto su fracaso resulta de una auto-reflexión cada vez más profunda que el proyecto autobiográfico sólo intensifica.

Gil de Biedma reconoce que en los últimos años le han obsesionado ciertos «momentos vividos que creía imborrables»<sup>48</sup> y que ha nutrido el sueño de volver al pasado, y en particular a una noche de mayo de 1948. Ha creído en la posibilidad de volver al pasado porque ha conferido en el tiempo una dimensión espacial. Si el espacio «es recorrible en todas direcciones»<sup>49</sup>, ¿por qué no puede uno relacionarse con un momento determinado del pasado como si fuera un objeto físico, acercándose y alejándose a su gusto? La clave, según su interpretación de Proust (o como explica Sartre en su descripción del «momento perfecto»<sup>50</sup>), está en la actitud: «Era sólo cuestión de estar alerta, sabiendo qué buscaba, y de propiciar la suerte -o sea: de observar ritos»<sup>51</sup>. Pero ahora cree que tal sueño es imposible:

Adoraba el pasado porque parecía inmóvil, porque 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.<sup>52</sup>

Para Gil de Biedma, los momentos del pasado nunca son los mismos porque sólo los conocemos desde nuestra perspectiva presente, la cual siempre está cambiando. En cierto modo su concepción del tiempo se asemeja al de Sartre, quien identifica el tiempo con el acto mismo de la conciencia. Para Sartre, la conciencia revela el significado del pasado a la luz de sus proyectos para el futuro. Si, como él postula, la conciencia es inherentemente libre, y si siempre se encuentra en nuevas condiciones, entonces siempre está modificando sus proyectos para el futuro y con ellos el significado del pasado. En el caso de Gil de Biedma, el momento perfecto experimentado por el joven en la primavera de 1948 es en realidad incognoscible porque la perspectiva del joven ya no existe: «De qué sirve que regrese la exaltación que conocí aquella noche de 1948, al pie de la escalinata de la Iglesia de Sitges, junto al mar, si ya no sé que es ella»<sup>53</sup>. Gil de Biedma, entonces, no logra recobrar el tiempo perdido, aunque lo intuye fugazmente durante su estancia pasajera en el campo.

Después de reconocer la destrucción del momento perfecto de su juventud por el «horrible dinamismo» del tiempo actual, Gil de Biedma emprende una indagación aún más profunda de su pasado. En el proceso abandona la perspectiva del diarista y asume por el momento la del autobiógrafo, y así refleja sobre la totalidad de su pasado y no sólo el periodo en que está escribiendo. Como autobiógrafo, revela que su primera memoria es de su propia voz:

Mi más temprano recuerdo nítido es el de oír mi voz en la penumbra de la siesta, en Barcelona, en el cuarto que da a la galería, preguntando a Modesta [una criada de la familia y su niñera] cuándo íbamos a San Rafael.<sup>54</sup>

A primera vista, parece que la enunciación de su voz precede la del otro. Pero en realidad está ligada a una enunciación anterior, y de hecho el niño ya sabe la respuesta:

[L]o que importa es que recuerdo haber sabido de antemano que íbamos a San Rafael, en junio, y

que mi pregunta obedecía sólo al deseo de incorporar mi certeza en alguna forma de realidad sensible.<sup>55</sup>

Lo que Gil de Biedma recuerda en el presente es un momento del pasado en que recordó, de una manera imprecisa, una enunciación hecha no por él mismo sino por el otro. La auto-reflexión, entonces, resulta de la interiorización de la voz del otro. Lo que esto significa es que el yo que Gil de Biedma espera recobrar mediante el proyecto autobiográfico no era nunca todo suyo. En el pasado, igual que en el presente, dependía de otras personas y otros discursos.

Gil de Biedma termina este paréntesis autobiográfico de una manera abrupta, y vuelve al momento actual, comentando la crisis de Suez y la respuesta de la comunidad internacional. Este cambio en su texto revela una desilusión con el pasado y con su esfuerzo de captar un yo inherente y esencial. Empieza a pensar que está fuera de su alcance no sólo el yo del pasado -«Ni siquiera me identifico del todo con los recuerdos, a pesar de cómo me poseen aquí»- sino toda identidad personal -«Creo que he perdido el sentimiento de mí mismo»<sup>56</sup>. Esta pérdida resulta en parte del aislamiento causado por su enfermedad. Igual que sus ideas, que sólo se pueden formular con otras personas -«Dejado a mí mismo, no pensaría -y probablemente tampoco escribiría- casi nunca»<sup>57</sup>- su identidad personal también requiere la presencia de otras personas para existir. Sus reflexiones solitarias no lo llevan a ninguna parte y no reflejan nada: «Llevo un rato largo de mirar por la ventana, intentando imaginarme a mí mismo ahora mismo, sin ningún éxito»<sup>58</sup>. La salud que recobra en el campo no es, por lo tanto, una trascendencia de la fragmentación temporal sino una ilusión que oculta su condición existencial ineludible.

Poco a poco Gil de Biedma se libera de la noción de un yo autónomo y fijo, y cuando sale del mundo enclaustrado de la Casa de Caño, empieza a mirar más allá de su propio mundo. Siente solidaridad con el pueblo español y en particular con los obreros y campesinos que habían sufrido tanto durante la guerra civil y bajo la dictadura. En los últimos pasajes de «De regreso en Ítaca», Gil de

Biedma se enfoca menos en su propio pasado personal y más en el pasado de los demás, y sus comentarios sobre la jerarquía social recuerdan sus observaciones sobre el racismo en «Las islas de Circe». Se pone a escribir la historia amordazada del pueblo de La Nava, conocida antes de 1936 como un núcleo de actividad socialista. También le da voz a Modesta y sus recuerdos de Madrid, de personas conocidas como Miguel de Unamuno y Gloria Laguna, y de sus familiares. Incluye sus anécdotas y canciones y sus reflexiones sobre la política y la vida. Sin embargo, si Gil de Biedma habla de Modesta con ternura, ve a su propia familia con ojo crítico, y revela con aparente disgusto cómo sus padres se opusieron al regreso de los exiliados españoles en la Unión Soviética. Gil de Biedma explica que como hijo de los vencedores, siempre habitaba un mundo social e intelectual muy cerrado. Según él, «[e]l shock de la guerra civil congeló al país», y para los jóvenes de su clase social, «[l]as formas posibles de disidencia ideológica eran pues muy escasas»<sup>59</sup>. Pero ahora concibe la poesía como una manera de atravesar barreras y conectarse con otros. Y en su discusión de la relación entre el escritor y el lector del texto poético, empieza a percibir las posibilidades de una poesía de compromiso social.

Si al final del *Retrato* Gil de Biedma expresa más interés en los otros, los contornos de su propia persona autobiográfica empiezan a desvanecerse. Las anotaciones en el diario, a veces impersonales por la cuestión de la sexualidad, todavía sugieren la posibilidad de la integración ontológica: «Tranquilidad. Encontrar en la cama otro cuerpo, después de tantos meses de dormir solo, temía que nuevamente me disparase. Todo va bien, por ahora»<sup>60</sup>. Pero en las últimas páginas de «De regreso en Ítaca», las cuales coinciden con el fin del año 1956, Gil de Biedma describe «una conciencia difusa de final anonimato»<sup>61</sup>. Está otra vez en Barcelona, y al contemplar por la ventana de su oficina las luces de Navidad y la multitud de personas paseando por las Ramblas, tiene la sensación de haber sobrevivido a una catástrofe: «[M]e siento como un superviviente, perdido en una inmensa extensión monótona»<sup>62</sup>. Lo que ha superado, al menos por el momento, es su propio sentido de aniquilamiento, aunque lo único que queda es el ano-



nimato de la muchedumbre y la transitoriedad de una vida que destella como las luces artificiales y luego se apaga.

«De regreso en Ítaca» termina de una manera ambigua: es el comienzo de un año nuevo, 1957, pero los años impares, Gil de Biedma teme, tal vez sean los más estériles. Seguirá escribiendo, ya sin la esperanza de recobrar el yo amorfo del pasado pero todavía con el intento de realizar la identidad de poeta. Como revela más tarde, lo que al final aspira a ser no es un poeta sino un poema: «[Y]o creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema», es decir, una esencia pura<sup>63</sup>. No obstante, los proyectos poéticos y autobiográficos de Gil de

Biedma son casi iguales porque en ambos utiliza el lenguaje como un instrumento para crear este ideal. Pero ambos proyectos fracasan, y el yo queda fragmentado en una suerte de diáspora discursiva. La meta de Gil de Biedma, el retorno a sí mismo de un exilio en un mundo ajeno, sólo aparece en la narrativa de su vida en una referencia intertextual al héroe de una de sus primeras lecturas de niño, *La pagoda de cristal*: «[E]l protagonista, al final, volvía a casa»<sup>64</sup>. Por la metáfora del viaje, el *Retrato* se asemeja a muchos textos -clásicos, modernos, y aún infantiles- cuyas trayectorias Gil de Biedma trata de imitar, a pesar de que el ideal siempre le elude y su retrato del artista queda incompleto.

## Notas

- <sup>1</sup> La versión original de este ensayo apareció en inglés en mi libro, *The Hispanic Homograph: Gay Self-Representation in Contemporary Spanish Autobiography*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1997, pp. 57-71.
- <sup>2</sup> En una entrevista con Federico Campbell, Gil de Biedma declaró: «En mi poesía no hay más que dos temas: el paso del tiempo y yo». (*Infame turba*, Barcelona, Lumen, 1971, p. 249.)
- <sup>3</sup> Para un estudio reciente de la vida de Gil de Biedma, véase Miguel Dalmau, *Jaime Gil de Biedma: retrato de un poeta*, Barcelona, Circe, 2004.
- <sup>4</sup> En *Poemas póstumos* Gil de Biedma crea un personaje llamado Jaime Gil de Biedma. Este personaje muere y es elogiado en el poema, «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma». En este poema la voz poética anuncia: «Yo me salvé escribiendo / después de la muerte de Jaime Gil de Biedma». (*Volver*, ed. Dionisio Cañas, Madrid, Cátedra, 1989, p. 130.)
- <sup>5</sup> «Autobiography and the Dialectic of Consciousness», *International Philosophical Quarterly*, 14.3, 1974, p. 344.)
- <sup>6</sup> «Writing Posthumously: Jaime Gil de Biedma», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 12.3, 1987, p. 292.
- <sup>7</sup> Jaime Gil de Biedma, *Retrato del artista en 1956*, Barcelona, Mondadori, 2001, p. 22.
- <sup>8</sup> *Ibid.*, p. 73.
- <sup>9</sup> Sartre distingue entre la autenticidad y la sinceridad. Según él, uno es «auténtico» si reconoce su falta de esencia inherente y por consiguiente su libertad ontológica. Si uno afirma que tiene una identidad fija y si trata de ser fiel a esta identidad, es «sincero». Pero tal sinceridad es un acto de mala fe porque lo que uno en realidad intenta hacer cuando reclama una identidad es negar su falta de esencia y así su libertad inexorable.
- <sup>10</sup> Gil de Biedma, *op. cit.*, p. 73.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, p. 73.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 65.
- <sup>13</sup> *Ibid.*, p. 79.
- <sup>14</sup> Según Blasco, las etiquetas de homosexual, catalán, anticolonialista y comunista «son algunos de los «títulos» desde los que las páginas del *Retrato* van dibujando, mediante la negación». («Cuando Narciso rompe el espejo: *Diario del artista seriamente enfermo*», En *el nombre de Jaime Gil de Biedma, Actas del congreso "Jaime Gil de Biedma y su generación poética" I*, ed. Túa Blesa, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1996, p. 20.)
- <sup>15</sup> «La ambigüedad nostálgica del «yo»: homoerotismo y crítica social en la poesía de Jaime Gil de Biedma», *Revista de Estudios Hispánicos* 39.1, 2005, p. 28.
- <sup>16</sup> De Roig, véase *Todos los parques no son un paraíso (memorias de un sacerdote)*, Barcelona, Planeta, 1977; *Variaciones sobre un tema de Orestes (diario, 1975-1977)*, Barcelona, Planeta, 1978; y *Vidente en rebeldía: un proceso en la Iglesia*, Barcelona, Planeta, 1979. De Goytisoló, véase *Coto vedado*, Barcelona, Seix Barral, 1985; y *En los reinos de taifa*, Barcelona, Seix Barral, 1986.
- <sup>17</sup> Este verso aparece en el segundo segmento del poema, «Voyages». Hart Crane, *Complete Poems*, ed. Brom Weber, Newcastle upon Tyne, Bloodaxe Books, 1984, p. 55.
- <sup>18</sup> Gil de Biedma, *op. cit.*, p. 153.
- <sup>19</sup> Dionisio Cañas, «Moral y máscara del canto», *El País*, 12 de enero 1990, p. 28. Consuelo Arias también observa que Gil de Biedma rechaza el modo confesional, y analiza el proceso mediante el cual vela el deseo homoerótico en su poesía. («(Un)veiling Desire: Configurations of Eros in the Poetry of Jaime Gil de Biedma», *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 18.1-2, 1993, p. 116.)
- <sup>20</sup> Gil de Biedma, *op. cit.*, p. 84.
- <sup>21</sup> *Ibid.*, p. 84.
- <sup>22</sup> Véase Bruce Swansey y José Ramón Enríquez, «Una conversación con Jaime Gil de Biedma», *El homosexual ante la sociedad enferma*, ed. José Ramón Enríquez, Barcelona, Tusquets, 1978, p. 205.
- <sup>23</sup> Gil de Biedma, *op. cit.*, p. 47.
- <sup>24</sup> *Ibid.*, p. 48.
- <sup>25</sup> *Male Homosexuality in Four Societies: Brazil, Guatemala, the Philippines, and the United States*, New York, Praeger, 1986, p. 149.
- <sup>26</sup> Véase Martin F. Manalansan IV, *Global Divas: Filipino Gay Men in the Diaspora*, Durham, Duke University Press, 2003, p. 26.
- <sup>27</sup> Gil de Biedma, *op. cit.*, p. 16.
- <sup>28</sup> *Ibid.*, p. 31.
- <sup>29</sup> *Ibid.*, p. 19.
- <sup>30</sup> *Ibid.*, p. 37.
- <sup>31</sup> Después, Gil de Biedma se entera de que Vera sospechaba que él era un espía para la compañía tabacalera.
- <sup>32</sup> Gil de Biedma, *op. cit.*, p. 71.
- <sup>33</sup> *Ibid.*, p. 72.
- <sup>34</sup> *Ibid.*, p. 21.
- <sup>35</sup> Vilaseca responde en parte al análisis del diario biedmiano que hago en mi libro, *The Hispanic Homograph*, con una discusión poscolonialista en la cual aplica, con mucha perspicacia, las teorías de Homi Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak, y otros. Véase *Hindsight and the Real: Subjectivity in Gay Hispanic Autobiography*, New York, Peter Lang, 2003, pp. 241-324.
- <sup>36</sup> Gil de Biedma, *op. cit.*, p. 135.
- <sup>37</sup> *Ibid.*, p. 135.
- <sup>38</sup> *Ibid.*, p. 136.
- <sup>39</sup> *Ibid.*, p. 137.
- <sup>40</sup> *Ibid.*, p. 167.
- <sup>41</sup> *Ibid.*, p. 167.
- <sup>42</sup> *Ibid.*, p. 167. En pasajes como éste, hay un eco no sólo de la temática de Proust sino también de su estilo y aún

su tono. En uno de los pasajes más célebres de *À la recherche du temps perdu*, Proust, igual que Gil de Biedma, se aproxima lentamente al momento culminante de la frase (en ambos casos el pasado del escritor en su totalidad) para poder expresarlo con la máxima intensidad posible: «Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir.» (*À la recherche du temps perdu I (Combray)*, Paris, Gallimard, 1954, p. 47.)

El análisis de Marc Eli Blanchard también se puede aplicar al pasaje de Gil de Biedma: «The autobiographer incapable of coinciding with the subject in the past can only articulate a vision which allows him to see himself in the past as in a painting. Without the power to alter the past he is restricted to seeing himself qua subject and deriving his feelings not from the performance of the act but from the representation of that performance.» («The Critique of Autobiography», *Comparative Literature* 34.2, 1982, p. 106.)

<sup>41</sup> Gil de Biedma, *op. cit.*, p. 168. Al analizar la búsqueda de la felicidad infantil en la poesía de Gil de Biedma, Ángel Rupérez ve un paralelo con la poesía de William Wordsworth, y en especial los poemas «Tintern Abbey», «The Prelude» e «Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood». Según Rupérez, «el esfuerzo de rescatar la felicidad experimentada en la niñez es uno de los móviles más profundos e insistentes que subyacen en la poesía de Gil de Biedma; darla por perdida es el mayor espanto, la máxima tragedia, la que tal vez hace imposible en el futuro cualquier forma de vida. En la poesía de Jaime Gil habita un destronado; la infelicidad que se respira en ella tiene que ver, en mi opinión, directamente con ese destronamiento. La culpa de todo la tiene haber tenido que crecer para dejar un

pequeño pueblecito de la provincia de Segovia que fue mi reino. A partir de entonces, todo consiste en echar la vista a atrás, en volver, en reconstruir, en mirar con lupa los cambios, en ser cada vez más consciente del destronamiento.» («Indicios de inmortalidad en la niñez (Wordsworth en Gil de Biedma)», *Insula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 523-524, julio-agosto 1990, p. 56.)

<sup>42</sup> Gil de Biedma, *op. cit.*, p. 168.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 170. Estos cambios tal vez resultaron de la experiencia con Juan Antonio y de la aceptación de su propia homosexualidad, lo cual ocurrió cuando tenía veinte años, es decir, en 1950.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>48</sup> Como explica Antoine Roquentin en *La nausée*, para realizar un momento perfecto «il y a certains actes qu'il faut faire, des attitudes qu'il faut prendre, des paroles qu'il faut dire». Para él, el momento perfecto es «une sorte d'oeuvre d'art». (*La nausée*, Paris, Gallimard, 1938, pp. 207-208.)

<sup>49</sup> Gil de Biedma, *op. cit.*, p. 171.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>61</sup> Véase Margaret H. Persin, «Self as Other in Jaime Gil de Biedma's *Poemas póstumos*», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 12.3, 1987, p. 285.

<sup>62</sup> Gil de Biedma, *op. cit.*, p. 172.