

# A vueltas con Catulo y Gil de Biedma (en especial, *Pandémica*)<sup>1</sup>

José-Ignacio GARCÍA ARMENDÁRIZ

Universidad de Barcelona  
garciarm@ub.edu

Recibido: 26 de febrero de 2009

Aceptado: 1 de octubre de 2009

## RESUMEN

El artículo persigue ponderar la influencia de Catulo y de Propercio –defendiendo la primacía del primero– en uno de los poetas españoles más importantes del siglo XX: Jaime Gil de Biedma (Barcelona, 1929-1990). Para ello analiza su poesía, centrándose en «Pandémica y Celeste», y tiene también en cuenta determinadas circunstancias biográficas que pudieron determinar su visión de esos poetas latinos.

**Palabras clave:** Jaime Gil de Biedma. Catulo, Propercio. Vida cultural barcelonesa a mediados del siglo XX.

GARCÍA ARMENDÁRIZ, J.I., «A vueltas con Catulo y Gil de Biedma (en especial, *Pandémica*)», *Cuad. Fil. Clás. Estud. Lat.* (2009) 195-215.

## On Catullus and Gil de Biedma (mainly *Pandémica*)

## ABSTRACT

This paper seeks to evaluate how Catullus and, to a minor extent, Propertius influenced a major poet in 20th century Spain, Jaime Gil de Biedma (Barcelona, 1929-1990). One of his chief poems, «Pandémica y celeste», is analysed here, as are some biographical points that can explain his view of these Roman poets.

**Keywords:** Jaime Gil de Biedma. Catullus, Propertius. Cultural life in mid-20th century Barcelona.

GARCÍA ARMENDÁRIZ, J.I., «On Catullus and Gil de Biedma (mainly *Pandémica*)», *Cuad. Fil. Clás. Estud. Lat.* (2009) 195-215.

**SUMARIO** 1. «Pandémica» 2. El título 3. La cita 4. El poema 5. Gil de Biedma y Propercio 6. Volviendo a Catulo... 7. El contexto barcelonés. 8. Final 9. Referencias bibliográficas.

---

<sup>1</sup> Estas páginas forman parte del Proyecto de Investigación *Poetae Latini Minores II* (FFI2008-01759/FILO) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España. Agradezco a Vicente Cristóbal sus juiciosos comentarios a la versión original de estas páginas.

## A mis alumnos

«No hay modo de entender la poesía de Jaime Gil de Biedma sin tener presente a Catulo». Hace ya más de veinte años que el escritor y académico Pere Gimferrer pronunciaba, en solemne discurso<sup>2</sup>, estas palabras que no han dejado de causar cierta perplejidad entre los conocedores de ambos poetas<sup>3</sup>: más de uno habrá visto en ellas un exceso que la ocasión hacía disculpable. Pero el nombre de Catulo había aparecido ya un poco antes en el mismo parlamento, dentro de una interrogación retórica sobre la actualidad de los autores griegos y latinos:

... ¿acaso, no digo ya exactamente el hombre, sino el personaje literario que suscitan los textos de Catulo o de Propertio, de Petronio o de Tácito, el que se adivina en los fragmentos de Heráclito o en los versos de Safo no es alguien con quien podemos dialogar, no es, en suma, un contemporáneo nuestro?<sup>4</sup>

Aunque banal en apariencia, esta mención previa del poeta romano puede servir para una consideración más cabal de su vínculo con Gil de Biedma. Pues es precisamente ese carácter de interlocutor y contemporáneo el que puede llevarnos a constatar la afinidad sentida por el poeta del siglo XX con el de dos mil años atrás, justificando de este modo las palabras de Gimferrer citadas en primer lugar. Esa proximidad tendría que ver más con una disposición temperamental (en la que entrarían determinadas preferencias literarias) que con la mayor o menor presencia, en la obra del español, de elementos formales tomados en préstamo de la poesía del veronés. Ni sería decisivo que *en realidad* esa afinidad no fuera tan grande; lo que importa es que Biedma simpatizara o se sintiera identificado –como creo– con Catulo. Mi opinión es que éste fue para él la voz más inteligible y cercana de la Antigüedad, sin menoscabo del aprecio, más propiamente literario, que pudo sentir por otros poetas, en particular Propertio y los epigramatistas. Aun a riesgo de trasladar a Biedma mi propia experiencia personal, estoy convencido de que Catulo ha sido el poeta romano más próximo a la sensibilidad de una parte importante de los lectores del siglo XX, Gil de Biedma incluido. Así es como puedo entender y suscribir la afirmación de Gimferrer<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Gimferrer (1989, p.19).

<sup>3</sup> Así Arcas (1996, p.139) y Laguna (2002, p.2). Sobre la fortuna de Catulo en la literatura española, véanse además los artículos de Arcas (1989a, 1989b y 2001), y de Norberto Pérez García (1996). Sigo en estas páginas los pasos de Arcas, quien ya en 1996 centraba su atención en el catulianismo de Gil de Biedma, procurando explicar la afirmación de Gimferrer, si bien es en su estudio de 2002 donde la perspectiva resulta, a mi juicio, más fecunda.

<sup>4</sup> Gimferrer 1989, *ibídem*.

<sup>5</sup> Es difícil elegir entre las abundantes traducciones de Catulo al español, algunas excelentes. Entre las que abarcan la obra completa, he manejado la muy lograda de González Iglesias, publicada en edición bilingüe en colaboración con Fernández Corte (2006); otro Catulo reciente, de no menor empeño, es el de Pérez Vega-Ramírez de Verger (2005). Para Propertio he consultado, entre otras, la edición oxoniense de Barber (1960) y la versión de Ramírez de Verger (1989), así como la bilingüe de Viarre (2005).

## 1. «PANDÉMICA»

«Pándemica y celeste» fue sin duda uno de los poemas más queridos y más ambiciosos de Gil de Biedma<sup>6</sup>. Incluido en *Moralidades* (1966), el libro que hubo de publicar en Méjico, es ambicioso por el tema y la manera de tratarlo, así como por la batería de citas y de referencias —expresas o veladas— a una tradición que va de la Antigüedad grecolatina a la poesía inmediata de un Cernuda, por ejemplo. «Es el poema que más he tardado en componer y es de los poemas que más me ha divertido escribir», dirá de él su autor, años más tarde<sup>7</sup>. Aquí nos interesa, en primer término, porque aparece encabezado por la única cita explícita de Catulo utilizada por Biedma; una cita cuya función no resulta transparente, y que convendrá aclarar. Por otro lado, el profesor Laguna Mariscal ha analizado «Pandémica» en paralelo con cierta elegía properciana (la 2.15), dentro de una lectura de Biedma que hace de Propercio su poeta latino predilecto, por encima de Catulo<sup>8</sup>. Nos proponemos examinar enseguida su argumentación, según aparece expuesta en las valiosas páginas dedicadas por él a estudiar la Tradición Clásica en la obra del barcelonés (Laguna 2002). Antes, no estará de más (re)leer «Pandémica», pues este poema va a centrar nuestras consideraciones.

### PANDÉMICA Y CELESTE

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

CATULO, VII

Imagínate ahora que tú y yo  
 muy tarde ya en la noche  
 hablemos hombre a hombre, finalmente.  
 Imagínatelo,  
 en una de esas noches memorables  
 de rara comunión, con la botella  
 medio vacía, los ceniceros sucios,  
 y después de agotado el tema de la vida.  
 Que te voy a enseñar un corazón,  
 un corazón infiel,  
 desnudo de cintura para abajo,  
 hipócrita lector —*mon semblable, mon frère!*

<sup>6</sup> Así lo expresan, entre otros testimonios, estos versos de «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma», en *Poemas póstumos* (1968): «... la sordina romántica que late en los poemas / míos que yo prefiero, por ejemplo en *Pandémica*...»

<sup>7</sup> Pérez Escototado (2002, p.229), entrevista realizada en diciembre de 1986 por la redacción de la revista *Thesaurus*.

<sup>8</sup> Laguna (2002, p.13).

Porque no es la impaciencia del buscador de orgasmo  
 quien me tira del cuerpo hacia otros cuerpos  
 a ser posible jóvenes:  
 yo persigo también el dulce amor,  
 el tierno amor para dormir al lado  
 y que alegre mi cama al despertarse,  
 cercano como un pájaro.  
 ¡Si yo no puedo desnudarme nunca,  
 si jamás he podido entrar en unos brazos  
 sin sentir –aunque sea nada más que un momento–  
 igual deslumbramiento que a los veinte años!

Para saber de amor, para aprenderle,  
 haber estado solo es necesario.  
 Y es necesario en cuatrocientas noches  
 –con cuatrocientos cuerpos diferentes–  
 haber hecho el amor. Que sus misterios,  
 como dijo el poeta, son del alma,  
 pero un cuerpo es el libro en que se leen.

Y por eso me alegro de haberme revolcado  
 sobre la arena gruesa, los dos medio vestidos,  
 mientras buscaba ese tendón del hombro.  
 Me conmueve el recuerdo de tantas ocasiones...  
 Aquella carretera de montaña  
 y los bien empleados abrazos furtivos  
 y el instante indefenso, de pie, tras el frenazo,  
 pegados a la tapia, cegados por las luces.  
 O aquel atardecer cerca del río  
 desnudos y riéndonos, de yedra coronados.  
 O aquel portal en Roma –en vía del Babuino.  
 Y recuerdos de caras y ciudades  
 apenas conocidas, de cuerpos entrevistados,  
 de escaleras sin luz, de camarotes,  
 de bares, de pasajes desiertos, de prostíbulos  
 y de infinitas casetas de baños,  
 de fosos de un castillo.  
 Recuerdos de vosotras, sobre todo,  
 ¡oh noches en hoteles de una noche,  
 definitivas noches en pensiones sórdidas,  
 en cuartos recién fríos,  
 noches que devolvéis a vuestros huéspedes  
 un olvidado sabor a sí mismos!  
 La historia en cuerpo y alma, como una imagen rota,  
*de la languueur goûtée à ce mal d'être deux.*  
 Sin despreciar  
 –alegres como fiesta entre semana–  
 las experiencias de promiscuidad.

Aunque sepa que nada me valdrían  
trabajos de amor disperso  
si no existiese el verdadero amor.  
Mí amor,  
    íntegra imagen de mi vida,  
sol de las noches mismas que le robo.

Su juventud, la mía,  
–música de mi fondo–  
sonríe aún en la imprecisa gracia  
de cada cuerpo joven,  
en cada encuentro anónimo,  
iluminándolo. Dándole un alma.  
Y no hay muslos hermosos  
que no me hagan pensar en sus hermosos muslos  
cuando nos conocimos, antes de ir a la cama.

Ni pasión de una noche de dormida  
que pueda compararla  
con la pasión que da el conocimiento,  
los años de experiencia  
de nuestro amor.  
    Porque en amor también  
es importante el tiempo,  
y dulce, de algún modo,  
verificar con mano melancólica  
su perceptible paso por un cuerpo  
–mientras que basta un gesto familiar  
en los labios,  
o la ligera palpitación de un miembro,  
para hacerme sentir la maravilla  
de aquella gracia antigua,  
fugaz como un reflejo.

Sobre su piel borrosa,  
cuando pasen más años y al final estemos,  
quiero aplastar los labios invocando  
la imagen de su cuerpo  
y de todos los cuerpos que una vez amé  
aunque fuese un instante, deshechos por el tiempo.  
Para pedir la fuerza de poder vivir  
sin belleza, sin fuerza y sin deseo,  
mientras seguimos juntos  
hasta morir en paz, los dos,  
como dicen que mueren los que han amado mucho.

## 2. EL TÍTULO

Es una evidencia que el poema parte de un pasaje de Platón bien conocido, el discurso de Pausanias acerca de las dos Afroditas y los dos Eros, en *El Banquete* (180c-185c), diálogo que trata de la pasión sexual, erótica o amorosa, según llegue o no a desprenderse de lo meramente fisiológico (la Afrodita llamada «Pandémica», esto es, vulgar o, incluso, mercenaria), para elevarse a lo más refinado y espiritual (la Afrodita «Celeste»). Podemos imaginar la complacencia de Gil de Biedma al ver que Platón, por boca de Pausanias, reserva la advocación celestial para el amor de varón a varón: «... es a lo masculino adonde se dirigen los inspirados por este amor [el de la Afrodita Urania o Celeste], sintiendo predilección por lo que es por naturaleza más fuerte y tiene mayor entendimiento.»<sup>9</sup> Y no tardaría en darse cuenta de hasta qué punto cabía aplicar la teoría de Pausanias a su propio caso... con una leve, pero sustancial, variación muy dialéctica, de la disyuntiva a la síntesis: ya no Pandémica «o» Celeste, sino Pandémica «y» Celeste.

Ahora bien, ¿tiene algo que ver todo esto con Catulo? ¿Por qué eligió Biedma unos versos del *carmen* VII para dar entrada al poema, aun en aparente desconexión con él? Antes del análisis propiamente literario, me permitiré avanzar una posible explicación que relaciona al poeta romano con el filósofo griego, y que consiste en suponer que nuestro poeta pudo llegar —o volver, al menos— al texto de Platón a través del *carmen* III de Catulo, donde el veronés se dirige a «Venus y Cupidos» (*Veneres Cupidinesque*), lo que es como decir «Afroditas y Eros». Aunque no es imprescindible la vía catuliana para llegar a Platón —Biedma habría podido leer previamente al ateniense sin ese intermediario—, sí cabe imaginar que la lectura del poeta romano pudo «refrescar» el recuerdo del *Banquete*. En todo caso, bastantes años después de escribir «Pandémica», Gil de Biedma, si bien no dejará de mencionar la teoría platónica<sup>10</sup>, mantendrá muy viva en su memoria la lectura de Catulo como ocasión del poema. En la entrevista realizada en junio de 1987 y publicada póstuma<sup>11</sup>, dirá: «... empecé [a escribir «Pandémica»] mientras estaba leyendo a Catulo, en julio de 1963, y después recuerdo que, a la vuelta de vacaciones,...» Siguen alusiones a Rilke y a Auden, relativas a la técnica de composición, pero ninguna referencia a Platón, pues Biedma se centra ahora en la estructura del poema.

Ese año, 1963, es el de la aparición del Catulo de Dolç en la colección *Alma Mater*. En su versión del poema III (*Lugete, o Veneres Cupidinesque...*), el filólogo mallorquín anota la pluralidad de Venus y Amores o Cupidos, y remite, entre otros, al pasaje de Platón. No es verosímil, sin embargo, que este Catulo de Dolç fuera la lectura estival del poeta barcelonés, pues el colofón del libro nos dice que se acabó de imprimir en el mes de agosto de ese año. De manera que, si la memoria no traiciona al poeta en 1987, el Catulo de aquel mes de julio de 1963 tuvo que ser otro: presumiblemente, el

<sup>9</sup> 181c. La traducción es de Luis Gil, dentro de las *Obras completas* de Platón publicadas por Aguilar, Madrid 1972, p.569.

<sup>10</sup> En una entrevista de diciembre de 1986: «Y me divertía eso de coger la escala del amor en Platón y volverla del revés.» (Pérez Escohotado 2002, p.230)

<sup>11</sup> EL PAÍS, 14 de enero de 1990; recogida en Pérez Escohotado (2002, pp.233-238).

también bilingüe de Juan Petit, que vio la luz en Barcelona en 1950, y no sólo por ser el inmediatamente anterior, sino por el vínculo amistoso que a buen seguro existió entre Petit y Biedma, como luego veremos. En sus notas al poema III, Petit menciona asimismo la pluralidad de Venus y Cupidos, y remite al diálogo platónico.

De hecho, la primera alusión —que sepamos— por parte de Biedma al pasaje de Platón data de fecha tan temprana como 1952. En una carta a su íntimo Carlos Barral, refiriéndose a cierta experiencia heterosexual habida en tiempo de milicia universitaria, escribe: «Fue bastante agradable, y encontré que mi temperamento no había variado mucho desde la última vez que sacrificué a Afrodita Pandemos.»<sup>12</sup> Esta fecha (1952) es desde luego compatible con una posible primera lectura del Catulo de Petit, aparecido en 1950, así como con el comienzo del trato de Biedma con distintos amigos o conocidos de Barral. En resumen, si no fue propiamente el origen de su lectura, la nota de Petit al *carmen* III pudo reconducir a nuestro poeta al texto de Platón, un texto que a partir de ese momento se le mostraría más pleno de significado, hasta dar pie a uno de sus mejores poemas. Ahora bien, en cualquiera de los casos, resulta obvio que el título y el planteamiento de «Pandémica» son deudores en primer término del diálogo platónico; el posible papel intermediario de Catulo tendría interés únicamente como una muestra más del catulianismo de Biedma.

### 3. LA CITA

El epígrafe o cita que encabeza el poema<sup>13</sup> pertenece al *carmen* VII (*Quaeris quot mihi basiationes / tuae, Lesbia, sunt satis superque ...*) del veronés, donde aparece el tema de los besos incontables de Lesbia a Catulo<sup>14</sup>, que también figura en el justamente famoso *carmen* V: *Vivamus, mea Lesbia, atque amemus...* Ahora bien, VII está exclusivamente centrado en la cantidad de besos, cuestión que da pie a las comparaciones —con las arenas de Libia, con las estrellas— más o menos tópicas y eruditas, mientras en V los besos son el corolario de saberse mortal, la concreción de un *carpe diem* necesario. La elección de este *carmen* VII por parte de Biedma quizás tenga que ver con la

<sup>12</sup> Citada por Dalmau (2004, p.243). Parece deducirse aquí la ecuación «heterosexual = Pandemos». El mismo Dalmau anota más adelante (p.306): «El título está inspirado en unas líneas de un poema de Auden, que a su vez lo recogió de Platón.» Pero no indica en qué poema concreto de Auden leyó Biedma la alusión a Platón. Quizá haya aquí una confusión con el poema de Auden traducido por Biedma —«At last the secret is out»—, a partir de estas palabras de una carta a Juan Ferraté: «Te copio la traducción de una canción de Auden hecha el otro día como *finger exercise* para un pasaje enumerativo de «Pandémica y celeste»; estoy pensando incluirla en el libro [en efecto, está incluida en *Moralidades*], porque el poema es un viejo favorito mío y no ha quedado mal» (Ferraté 1994, p.113). Como se puso de manifiesto en las críticas que suscitó (véase, por ejemplo, la de J. Pérez Escotado 2003-2004), la biografía del poeta escrita por Dalmau dista de ser modélica, entre otras cosas, en la referencia a las fuentes y la exactitud de los datos, por lo que debe manejarse siempre con cautela.

<sup>13</sup> No hace falta recordar la querencia, general en la poesía de Biedma y en bastantes poetas españoles de su tiempo, por las citas, tanto en cabeza como dentro del poema. «Pandémica» es una muestra sobresaliente de ese gusto culturalista, ya desde su título (eco de Platón) y su epígrafe en latín. Disimulado o no, el juego intertextual ha sido componente esencial de la literatura, o de cierto tipo de literatura, empezando por los poetas alejandrinos tan caros a Catulo.

<sup>14</sup> En el *carmen* XLVIII (y en el XCIX), es Catulo quien da, o daría, los besos a Juvencio.

cuantificación, con el número; el barcelonés selecciona en su cita –el lector debe buscar el poema completo para entenderla– la respuesta de Catulo al interrogante planteado por Lesbia acerca de cuántos besos (de ella) son necesarios para saciar al poeta: los besos de su amada tendrán que igualar «el número enorme de las arenas libias, o la multitud de astros que, cuando calla la noche, ven los amores furtivos de los hombres».

Las dos imágenes –el desierto de Cirene, las estrellas–, aunque independientes, suman su efecto, se acumulan, y es difícil no pensar en una noche estrellada sobre las arenas libias como posible ocasión y lugar de esos *amores*<sup>15</sup>. Tras leer «Pandémica», la cuantificación de los besos de Lesbia a Catulo, tan imposible como poética, remite al número de amantes, también incontables, de Biedma. Se produce además una asociación de ideas entre el escenario nocturno con que arranca «Pandémica» y la evocación catuliana de la noche que ve los amores furtivos de los hombres, pero sobre todo un paralelismo entre esos amores *furtivos* –escondidos, robados– y los del propio Gil de Biedma, que motivan «Pandémica»: sabemos que el poeta quería justificarse ante su pareja con estos versos<sup>16</sup>. Esta asociación entre los amores furtivos de uno y otro poema no excluye, sin embargo, que persista –implícita– una lectura fiel al sentido del *carmen* VII, la de un amor que reclama besos sin fin, de Catulo a Lesbia, de Biedma a su novio. En suma, aunque un tanto velados, el epígrafe contiene elementos esenciales en el planteamiento del poema: cuantificación imposible (de los besos, de los amantes), nocturnidad, encuentros a escondidas (robo y engaño al amor «único»); y en el fondo, en paradoja sólo aparente, el sentimiento de un amor «verdadero», el amor como idea y poderosa razón de ser, del que todos los escauceos no son sino epifenómenos.

#### 4. EL POEMA<sup>17</sup>

Los primeros versos van dirigidos al lector<sup>18</sup>, y un posible y probable lector fue sin duda quien era entonces pareja de Biedma, destinatario del poema en la medida

<sup>15</sup> Es decir, los *amores* o encuentros a escondidas, de los humanos en general, evocados en el poema VII. En él, los besos son incontables como los granos de arena o las estrellas, mientras en V se da una acumulación y un desorden distintos, aritméticos, en contraste dramático además con la lisa eternidad de esa «única y eterna noche». Cf. Pérez Vega-Ramírez de Verger (2005, pp.480-482), y Fernández Corte-González Iglesias (2006, pp.511-512). Más adelante hablaré de otro *carmen*, el XI, que –comprensiblemente– fascinaba a Biedma.

<sup>16</sup> Luis Antonio de Villena, que conoció bien la vida erótica de Biedma, escribe: «... para Jaime era totalmente compatible, por separado, el amor estable o más o menos estable, con la pequeña historia o el pequeño polvo, fugaz, feliz, turbio y pagado...» (De Villena 2006, p.50). En efecto, es sabido que Jaime Gil aspiraba a compaginar el amor duradero y el sexo ocasional.

<sup>17</sup> Para el comentario del poema y la identificación de las referencias intertextuales, véase Rovira (2005, pp.224-228, 1999, pp.117-123). Después de escritos los párrafos que siguen, he conocido, gracias a la amable indicación de su autor, el comentario de Pérez Escotado (1999) a «Pandémica». La lectura estimulante de esas páginas me ha hecho repensar algunas cosas, pero he optado por mantener, tal cual estaba, mi propio comentario.

<sup>18</sup> No se excluye que este lector pueda identificarse con el yo, desdoblado, del poeta, cosa que resulta obvia para algunos. Ciertamente el apelativo final (*mon semblable, mon frère!*) viene a disolver, si no la alteridad, la diferencia entre uno y otro. Por lo demás, recuérdese que este desdoblamiento del yo está muy presente en Catulo (el ejemplo más destacado, seguramente, es el *carmen* VIII: *Miser Catulle...*), si bien se encuentra asimismo en la poesía anglosajona o en Cernuda, tan caros a Biedma.

en que se trataba de apaciguarlo con esa especie de cuadratura del círculo –la «deslealtad»– defendida en «Pandémica»: así lo expresó el propio poeta en entrevista a Carmen Riera, precisando además que «no [le] convenció»<sup>19</sup>. Estos versos iniciales, apóstrofe a un lector genérico y singular a la vez, adelantan ya una síntesis de lo que sigue. El poema va a desnudar un corazón, el del poeta, «de cintura para abajo» –esto es, amor y sexo juntos–; y a ese corazón le conviene el epíteto de «infiel». Pero el lector, el «hipócrita lector» –en palabras tomadas de Baudelaire –, no es muy distinto de quien le habla. De manera que Biedma descarga así e intenta disolver su (relativa) mala conciencia en un sujeto más amplio, cuya diferencia *moral* intenta anular. Biedma juega a que el lector se reconozca en lo que él va a escribir, que vea reflejada en él su propia experiencia –más o menos confesada y confesable– como en un espejo.

Las dos estrofas siguientes insisten en la mixtura de ambas cosas, amor y sexo, como complementarias, como cara y cruz de una misma moneda, el erotismo del poeta. El conocimiento del amor verdadero, viene a decirnos, requiere el aprendizaje en muchos otros cuerpos –«cuatrocientos» es la cifra simbólica elegida–, y, en el otro extremo, también en la soledad del amante. Planteada así la cuestión, amparado en su coartada, puede ahora Biedma adentrarse en una larga estrofa de enumeración de encuentros, un muestrario de esos *cuatrocientos* cuerpos evocados antes. Ante la imposibilidad de enumerarlos todos, opta por un procedimiento mixto: primero, unas cuantas anécdotas concretas, ocasiones precisas que conocemos en fecha y lugar por otras referencias suyas o el testimonio de amigos y conocidos; luego, la clasificación por lugares, con especial mención de albergues de paso, y por último, a modo de clímax antagónico del verdadero amor, «las experiencias de promiscuidad».

Aquí se produce el momento crítico del poema, desdoblado en dos movimientos como dos partes de una pieza musical. La justificación y exaltación de lo sexual y promiscuo alcanza en este punto, a mitad del poema, su tono más agudo y vivaz. A partir de ahora, y sin dejar de mantener la síntesis de amor y sexo que es el nervio central de «Pandémica», escucharemos un *adagio* suave que procura halagar al enamorado novio a quien Biedma quiere convencer (y al lector romántico que espera la dosis de violín, el contrapunto a lo que se le antoja acre cinismo de los versos anteriores). Los «trabajos de amor disperso» se revelan aprendizaje para el «verdadero amor», y –supremo argumento– el poeta afirma que cada encuentro furtivo tiene «luz y alma» gracias a ese amor, que cada cuerpo anónimo es un eco del cuerpo de su único amado. Algo así como la idea o esencia del amor y el amor concreto, encarnado en cuerpos múltiples pero que remiten a una esencia única. ¿Qué habría pensado de esto Platón?

Al final, claro es, aparece el tiempo como verdadero protagonista, el tiempo como metáfora del propio poeta y su condición mortal. La vejez, la decrepitud, lo único que de verdad teme Biedma, acaba por vencer la balanza del lado del amor «fiel»: la escena de la vejez del poeta con su sufrido novio es dulce y melancólica. La música va apagándose en medio de una oleada de ternura, hasta extinguirse, ba-

<sup>19</sup> Pérez Escohotado 2002, pp.233-234; véase también *ibidem*, pp.229-230.

ñados ambos en un mar de paz y amor. En sordina, lejos como pecados de juventud, queda el sexo anónimo y promiscuo con todos esos cuerpos «que una vez amé», «deshechos por el tiempo»<sup>20</sup>. Nótese cómo los últimos versos —mediante el uso ambiguo del verbo «amar»— confirman la visión y experiencia del poeta como mezcla de ambas realidades, sexo y ternura necesariamente imbricados: «...invocando / la imagen de su cuerpo / y de todos los cuerpos que alguna vez **amé** / aunque fuese un instante, deshechos por el tiempo.» ¿Los (cuatrocientos) cuerpos han sido **amados** por el poeta? En rigor, los cuerpos se desean, no se aman. Y el final: «...hasta morir en paz, los dos, / como dicen que mueren los que han **amado** mucho.» ¿Los que han amado mucho a una sola persona o los que han amado a muchos? La anfibia es aquí esencial, y creo que conduce directamente al centro del asunto, y no sólo en la letra del poema. Éste es formalmente impecable, espléndido, en particular este último tramo en que «la verdad desagradable asoma»<sup>21</sup> y se trata de conjurar el desenlace, amortiguarlo al menos, mediante el verdadero amor. Otra cosa es hasta qué punto el propio Biedma se creía a sí mismo, y se creyó después los versos finales de *Pandémica*.

## 5. GIL DE BIEDMA Y PROPERCIO

Mientras Juan Luis Arcaz ha atendido especialmente a la impronta catuliana de nuestro poeta, Gabriel Laguna, dentro de su estudio sobre la Tradición Clásica en Gil de Biedma (2002), ha querido subrayar la relación con Propertio<sup>22</sup>. Así, Laguna señala una «imitación global» de Propertio 4.7 en el poema «Conversación» de *Poemas póstumos* (1968), donde el espectro de la amada muerta (probablemente Bel en el caso de Biedma, Cintia en el de Propertio) se aparece al poeta. Se plantea aquí, sin embargo, una duda recurrente a la hora de establecer la influencia de un autor: la de si la semejanza del texto más reciente con el más antiguo se debe a imitación o a mera coincidencia. Si el parecido no es demostrativo por sí mismo y no existen otros indicios, fuera del texto, de que se ha tomado como modelo, creo que lo sensato es dejar la cuestión en suspenso, como simple posibilidad, señalando la similitud pero sin dar por sentada la dependencia. Tal es, a mi juicio, el caso de «Conversación»: por más que existan concomitancias entre este poema y Propertio 4.7 —la primera estrofa de Biedma tiene un regusto antiguo que bien pudiera ser properciano, aparte de recordar por su contenido los versos 89-92 de la elegía—, hay asimismo marcadas di-

<sup>20</sup> Como es sabido, la evocación angustiada del paso del tiempo, la admonición de la muerte, conduce simultáneamente a tópicos que suelen verse como contrarios: el ascético *memento mori* o un *carpe diem* hedonista.

<sup>21</sup> Son palabras de Biedma en «No volveré a ser joven».

<sup>22</sup> Es mérito de Laguna haber señalado el llamativo paralelo existente entre cierto poema en inglés que Biedma dedicó a Gabriel Ferrater y el *carmen* L de Catulo, dirigido a Licinio Calvo (Laguna 2002, pp.12-13). Sobre Calvo, véase Fernández Corte, «¿Era Licinio Calvo un poeta menor? Una aproximación de historia literaria inmanente», en *Poetae Latini Minores. Colloquium Barcinonense* (Barcelona, 3-5 mayo 2007). En prensa.

ferencias entre ambos textos; y, sobre todo, conocemos bien las circunstancias biográficas en que debió de escribirse el poema en español. La adecuación de los versos de Biedma a su relación –real, no alegórica– con Bel es suficiente para dar razón del poema; resulta más sencillo y convincente pensar en una coincidencia parcial de ambos poemas, sin necesidad de postular la filiación. Por otro lado, creo que el tono y la implicación afectiva difieren aquí notablemente de «Himno a la juventud», con el que Laguna establece una relación de semejanza: inspirado, al parecer, por la gracia adolescente de la hija de Carlos Barral en la playa de Calafell, el «Himno» es ante todo una estampa mediterránea de afirmación vital e indefinida sexualidad, muy distinta del terrible diálogo de «Conversación», con el poeta en carne viva<sup>23</sup>.

Especial interés tiene el análisis de «Pandémica» realizado por Laguna en esas páginas de *Sincronía* (2002), según el cual el poema de Biedma sería imitación de Propercio 2.15. ¿Significa esto que encontramos ya en esa elegía la oposición complementaria de «sexo con los otros (los cuatrocientos cuerpos)» y «amor sólo con él o ella (el verdadero amor)» que es la base de «Pandémica»? Me temo que no, o sólo muy secundariamente. Igual que sucedía en el análisis comparativo de Propercio 4.7 y «Conversación», es posible encontrar aquí parecidos, pero también divergencias significativas, de modo que la imitación deliberada y concreta del poema de Propercio por parte del barcelonés resulta discutible. Laguna (2002, p.15) ve en la elegía tres partes, siendo las dos primeras –iguales entre sí por el número de versos– mucho más extensas que la tercera. La primera (1-24) consistiría en la «descripción de una noche de sexo», incluyendo un «motivo», el de la preferencia por la luz y la desnudez en el sexo. La segunda (25-48) estaría referida al ideal de la vida dedicada al amor e incluiría un nuevo «motivo», el contraste entre esta vida y la guerra. Por último, los seis últimos versos (49-54) serían un *carpe diem*. Pero este esquema tiene un punto débil evidente: los versos 21-24, que sólo con calzador pueden incluirse dentro del conjunto de los dedicados a la «preferencia por la luz y la desnudez en el sexo» (11-24, según Laguna)<sup>24</sup>. Estando de acuerdo en situar el ecuador de la elegía en el verso 24, creo que no debe pasarse por alto el significado de estos cuatro versos. Los dos primeros marcan una transición, por contraste con los anteriores: la hermosura propia de la juventud recuerda a su contrario, esto es, la decadencia física de la vejez. Y los dos siguientes dan un paso más y, mediante una metáfora elemental, aluden ya a la muerte. Por una comprensible asociación, estos cuatro versos suscitan la idea de fidelidad en el amor, de unión duradera, en vida e incluso más allá de la muerte (conforme a un tópico caro al poeta romano): ésta es la materia de los versos

<sup>23</sup> Para las circunstancias biográficas, véase Dalmau (2004, pp.323-329 y 340-343). La dificultad de encajar las fechas – Bel murió, en horrible accidente, en diciembre de 1968, el mismo año de publicación de *Poemas póstumos*– desaparece si tenemos en cuenta que «Conversación» es uno de los poemas añadidos más tarde por el autor (cf. Gil de Biedma 1975, p.169). Bel figura en la dedicatoria del libro.

<sup>24</sup> He aquí los versos 21-24: *necdum inclinatae prohibent te ludere mammae:/ uiderit haec si quam iam peperisse pudet. / dum nos fata sinunt, oculos satiemus amore: / nox tibi longa uenit, nec reditura dies.* «Aún no estás impedida para el amor por tener los pechos caídos; / ése será el caso de la que se avergüenza de haber sido ya madre. / Mientras nos deje el destino, saciemos de amor nuestros ojos; / una larga noche se te acerca, y el día no volverá.»

25-40, antes de introducir Propercio el contraste entre vida de amor y vida de guerra en 41-48. Sorprende la preterición de Laguna respecto de los versos 21 a 24, pues, junto con su secuela (25-40), recuerdan desde luego la segunda parte de «Pandémica», es decir, la evocación de la vejez compartida y el amor perdurable. Ahora bien, si nos fijamos precisamente en el dístico formado por los versos 23-24, lo que enseñada recordamos es la admonición de Catulo en su célebre poema V (*Viuamus, mea Lesbia...*), su «única y eterna noche» (*nox...perpetua...una*) y el *carpe diem* consiguiente (*da mihi basia mille...*). Pues no otra cosa que un *memento mori* / *carpe diem* tenemos aquí (23: *dum nos fata sinunt, oculos satiemus amore*), recogido luego y desarrollado en los versos finales de la elegía (49-54), donde de nuevo advertimos, en 49-50, un eco de Catulo: los besos incontables. La coincidencia de los dos *memento mori* / *carpe diem* con el poema V de Catulo se aprecia asimismo en el uso decidido de la segunda persona: hasta el verso 28, Propercio alterna segunda y tercera, no sin provocar problemas de lectura a los editores; del 29 al 48 se limita a la tercera persona, para acabar de nuevo con un nítido tú en los tres últimos dísticos (49-54), donde el motivo del *carpe diem* es más extenso que en 23-24<sup>25</sup>.

Bastaría, en efecto, ver en la elegía sólo dos partes, con algunas subdivisiones internas (no siempre bien trabadas). La primera mitad (1-24) incluye la evocación de una noche de sexo (1-10), que da paso a considerar la conveniencia, en el sexo, de la desnudez y la luz (11-20); en los versos 21-24, ya comentados, se suscita a contrario la imagen de la vejez y la idea de la muerte: un primer aviso y exhortación (*memento mori* / *carpe diem*). La segunda parte de la elegía celebra el sentimiento duradero y la promesa de fidelidad, incluso más allá de la muerte (25-36); se pondera luego el favor de la amada (37-40) y se elogia el amor como antídoto contra la guerra (41-48), para terminar de nuevo con un *carpe diem* / *memento mori* donde la mención de los besos se amplía con la bella y melancólica imagen del banquete (49-54). Lo que no existe en estos versos es la promiscuidad, central en «Pandémica»; la celebración del encuentro sexual se transforma en deseo de amor duradero, mas la amada es siempre la misma. Según Laguna, la semejanza entre la elegía y «Pandémica» consistiría en la elección de la primera parte del poema para cantar el sexo, y de la segunda para celebrar la constancia del sentimiento; además de esta coincidencia «estructural», tendríamos (en el verso 30) la expresión *uerus amor*, «el verdadero amor» de Biedma. En mi opinión, sin embargo, la secuencia sexo-amor resulta demasiado elemental para deducir una fuente en concreto; y, si de fuentes se trata, habría que pensar primero en Platón. En cuanto al orden en la referencia a las dos Afroditas, lo requería el plan del poema (además de ser el del discurso de Pausanias): puesto que el barcelonés iba a decantarse por el elogio de la fidelidad, necesariamente había de tratar primero su opuesto, para dar la última palabra a la ternura. En resumen, cuesta

<sup>25</sup> Ni Laguna ni Ramírez de Verger (1989, pp.139-142) mencionan estos probables ecos de Catulo. Compruebo ahora que sí lo hacen Tovar y Belfiore en su Propercio de *Alma Mater* (Barcelona, 1963), pp.77 y 78. Viarre (2005, p.189) anota el primero como «remarque épiciurienne assez fréquente», remitiendo a Catulo. Es cosa sabida que el cantor de Cintia tenía muy presente a su predecesor (cf. Sullivan 1976, p.9 *et alibi*).

creer que Biedma haya imitado en «Pandémica» la elegía 2.15 de Propercio. Mientras el poeta español persigue la difícil suma de las dos Afroditas como justificación personal, con la tensión entre «los otros (incontables)» y «el amor único» como nervio del poema, lo que encontramos en Propercio 2.15 es la insistencia en lo efímero de los goces del amor. Lo cual no excluye, desde luego, que Biedma conociera la elegía y que alguno de sus contenidos influyera en él<sup>26</sup>, pero de ahí a una imitación deliberada –en «motivos concretos» y «bastante de la estructura general»<sup>27</sup>– hay cierto trecho.

Es indudable que Gil de Biedma había leído a Propercio y admiraba su poesía. Al igual que hizo con Catulo en «Pandémica», lo citó en latín como lema de su «Himno a la juventud» (*heu quantum per se candida forma ualet!*: 2.29.30), de *Poemas póstumos* (1968). Y Laguna apela con razón al subido elogio que Biedma hace del poeta romano en el ensayo dedicado a *Homage to Sextus Propertius*, la personal paráfrasis de los textos del elegíaco escrita por Ezra Pound. En la comparación –es de suponer que inevitable– que Biedma establece entre el poeta americano y Propercio, éste resulta netamente favorecido: frío artificio e inmadurez sentimental (Pound) frente a convincente sensación de realidad y experiencia vivida (Propercio). Tal vez el elogio del poeta antiguo tiene en estos párrafos la función añadida de denostar al moderno. Sin entrar a valorar ahora la poesía de Pound –a la que Biedma en ningún momento regatea maestría verbal–, sí podemos preguntarnos hasta qué punto el barcelonés quiso y pudo deslindar, en este caso, mérito literario y adscripción política (el filofascismo de Pound es bien conocido). Léase con atención el ensayo completo –«Imagen postrera de Ezra Pound»<sup>28</sup>– y se verá cómo irritación y reconocimiento (a regañadientes) andan mezclados en el juicio de Biedma<sup>29</sup>. En cuanto a la opinión de éste sobre Propercio, no deja de llamar la atención el énfasis en el carácter «real» de su poesía:

Jamás consigue [Pound] convencernos –dice el barcelonés– de lo que Propercio nos convence incluso en la traducción más insípida: de la inmediata, exaltante y degradante realidad de su pasión por Cintia. Propercio nos deja la impresión de un hombre adulto que sabe de qué habla; Pound, la de un adolescente imaginativo...<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Así, el verso 50 –«aunque dieras todos los besos, pocos darías»–, ya señalado como eco de Catulo, conduce directamente al *carmen* VII, utilizado por Biedma en cabeza de «Pandémica».

<sup>27</sup> Laguna (2002, p.16). Para las diversas perspectivas de Propercio en su visión o tratamiento literario del sexo y el amor, tienen importancia las siguientes elegías (además de II 15), relacionadas de algún modo con el tema de «Pandémica»: la 13 del libro I; la 22A, 23, 30 y 32, del libro II; y la 8 del IV. La variedad misma de los planteamientos arroja luz sobre nuestra idea del poeta y la naturaleza de la elegía romana: *cf.*, en ese sentido, entre otros, Sullivan (1976, pp.81-82) y Veyne (1983, *passim*).

<sup>28</sup> Publicado en 1972 ó 1973 en la revista mejicana *Plural*, si bien reproduce –«con ligeras modificaciones»– el texto aparecido en el semanario barcelonés *Siglo XX* (1965?). Las imprecisiones son las de la memoria del propio autor; véase Gil de Biedma 1994<sup>2</sup> (1980), pp.13 y 299-305.

<sup>29</sup> Sé que Biedma insistió en su capacidad para discernir lo ideológico de lo literario, especialmente en el caso de Pound (ver Pérez Escohotado 2002, pp.37 y 257), pero eso no garantiza su imparcialidad.

<sup>30</sup> Gil de Biedma (1994, p.304).

Cualquiera que se haya ocupado de la elegía romana sabe con cuánta prudencia hay que administrar los conceptos de «realidad» o «pasión» en lo que a ella se refiere. Lo que ahora nos interesa, sin embargo, es *la imagen* que el poeta Biedma tiene del poeta Propercio: lo que de él le cautiva, por contraste con Pound, es la autenticidad y la fuerza del sentimiento, para él «convinciente» en extremo. Pero si de realidad pasional hablamos, ¿qué decir de la pasión de Catulo por Lesbia, precedente y modelo de la de Propercio por Cintia? No es mi propósito, en cualquier caso, negar la evidente admiración que el barcelonés sintió por Propercio, sino reafirmar *a fortiori* su vínculo con Catulo, pues cuesta creer que no apreciara en éste las cualidades que en aquél veía<sup>31</sup>. Concedo el mayor interés a la tesis de Laguna, pero sigo pensando que el primero para Biedma, en tiempo y prelación, fue Catulo, probablemente descubierto en la bilingüe preparada por Petit, según vimos. Luego vendría Propercio, quizá a una con Pound<sup>32</sup>.

## 6. VOLVIENDO A CATULO...

El propio Gil de Biedma nos confirma, en dos pasajes de su correspondencia con Juan Ferraté, que la concepción y factura de «Pandémica» estaban para él ligados a Catulo. Entre ambos momentos epistolares media poco más de un año, durante el cual ha ido escribiendo «Pandémica». En octubre de 1963, el poeta barcelonés se expresa así:

«En cuanto a las restantes piezas [que te envió], verás que progresivamente me voy aficionando al tema erótico: esa serie ha ido a desembocar en el [poema] que estoy escribiendo ahora, que será extenso y llevará un título que posiblemente te divierta: «Pandémica y celeste». Quizá ello se deba en parte a que me he pasado las vacaciones leyendo a Catulo, quien me ha despertado furiosos deseos de hacer con él algo parecido a lo que hice en «Albada»; hay sobre todo una pieza de la que me parece que podría dar una versión contemporánea bastante lucida, la que empieza –no extremes el rigor profesional con mi transcripción–: *Furi et Aureli, comites Catulli...*»<sup>33</sup>

Y al cabo de un año largo, en noviembre de 1964:

«Si antes de que esta carta se cierre consigo sacar una copia a máquina, te enviaré con ella «Pandémica y celeste», el poema que me tiene más contento de todos los que he hecho; entre otras cosas, porque me parece que he conseguido asimilar en él cierta calidad de la literatura clásica que resulta bastante infrecuente en nuestro tiempo: un cierto

<sup>31</sup> Cf., sobre la distinta calidad de uno y otro poeta, Veyne (1983, p.21).

<sup>32</sup> Acerca de otras lecturas de poesía latina por parte de Biedma: en fecha temprana, y por motivos obvios, sabemos que había llamado su atención la segunda bucólica virgiliana. No conozco, en cambio, ninguna alusión por su parte a Tibulo, a pesar de los poemas a Márato y de su calidad expresiva, que podían interesarle.

<sup>33</sup> Ferraté (1994, p.90). Es presumible que esta versión nonata del *carmen* XI de Catulo respondía a una determinada tesitura sentimental de Biedma, más allá del mero ejercicio imitativo: cf. Dalmau (2004, pp.303-306). Sobre «Albada», imitación de un tema y una forma estrófica de los trovadores, véase el análisis del propio poeta en «La imitación como mediación, o de mi Edad Media», en Gil de Biedma (1994, pp.278-282).

tono de rudeza, sabiduría erótica, *matter-of-factness* y sentimentalismo. Que yo sepa, los últimos escritores que, en materia de experiencia erótica, dan la directa sensación de que saben de qué se trata –y de que saben que el lector también lo sabe– murieron en el siglo XVIII. Después casi no hay más que didactismo y manuales de vulgarización.

Hubiera querido también ser obsceno, al modo maravillosamente aristocrático y rural de Catulo, pero mis tentativas en esa dirección fallaron por completo. Esto de vivir en una sociedad en que la obscenidad ritual no está aceptada resulta una desventaja demasiado grave. Ahora pienso que la actitud y el tono de los antiguos, cuando hablan de experiencia erótica, son un poco los de los curas cuando hablan, en confianza, del culto y del clero. *They are in*; mientras que los escritores modernos están casi siempre –y si son anglosajones, no digamos– *definitely out.*»<sup>34</sup>

«Hubiera querido también ser obsceno, al modo maravillosamente aristocrático y rural de Catulo...» Obsceno, aristocrático y rural: he aquí los tres adjetivos que Biedma adjudica a Catulo. La obscenidad viene dada por el lector y su mundo, tan distintos del poeta romano y el suyo; aunque a Biedma le habría gustado ser en esto como Catulo, la diferencia ambiental lo hace imposible: la naturalidad en el sexo podrá aprenderla él, pero no los otros. «*Pandémica*» es un testimonio poético, seguramente el más conspicuo, de ese aprendizaje asumido como una vocación. En cuanto a «rural», cabe entenderlo aquí como «natural» o libre de convenciones, al modo que puede serlo un campesino que ignora o desdeña determinadas normas urbanas y puede parecer, por ello, rudo. Se sobreentiende una valoración –¿idealizada?– de lo «natural» y campestre, la misma que aflora en viejos tópicos nunca del todo extintos. Es el lado del poeta ligado especialmente a su infancia y mocedad, el de los veranos en tierras de Segovia, complementario del muy urbano Jaime. Y si se declara maravillado por la suma «aristocrático y rural», quizá sea porque se identifica idealmente con ella, esto es, quiere verse a sí mismo como vástago de una clase privilegiada, pero con esa naturalidad rural capaz de redimirlo, en parte, de su «pecado original» de clase. La rudeza aristocrática no excluye en Catulo, y en el *carmen* XI lo vemos de manera singular, una sensibilidad delicada. Sin duda es éste uno de los mejores poemas del veronés: Gil de Biedma apreciaría en él la magistral técnica de composición<sup>35</sup>, así como la gama de sentimientos que recoge, de la camaradería irónica con Furio y Aurelio al amargo desengaño sufrido con Lesbia. En su final, violentamente contrastados, están los dos polos que imantan «*Pandémica*»: los trescientos cuerpos con los que Lesbia fornicaba sin parar y el amor de Catulo, tierno como la flor que corta el arado<sup>36</sup>. Advertimos que estas referencias a Catulo, y en general a los antiguos, de la carta a Ferraté no se alejan mucho de ciertas expresiones del ensayo sobre Pound:

<sup>34</sup> Ferraté (1994, p.134).

<sup>35</sup> Los catorce primeros versos «de espera», hasta que al fin llega lo sustancial en los últimos, intensos y dramáticos.

<sup>36</sup> Auden, poeta predilecto de Biedma, había expresado su estima por Catulo al incluirlo entre sus autores favoritos –el único de los antiguos– en la *Carta de Año Nuevo*, en estos términos: «Conscious CATULLUS who made all / his gutter-language musical» (cito por la edición bilingüe de Insausti, Valencia, Pre-Textos, 2006, p.54). El poeta angloamericano aludiría a la voluntad de Catulo de hacer de su latín nativo vehículo de refinada lírica, imitando las formas métricas griegas.

«Artísticamente –escribe Biedma–, el poema [*Homage to Sextus Propertius*] es una maravilla. Consigue, por la mera virtud de la lengua, el ritmo y el estilo, comunicarnos esa impresión predominante de sofisticación helenística, ruralismo latino y barbarie cosmopolita que constituye uno de los mayores atractivos de la poesía latina para el lector moderno.»<sup>37</sup>

Aquí no se trata sólo de Catulo, claro es, sino también y en primer lugar, de Propertio. Pero sorprende la mención del «ruralismo» y la «barbarie» –en aparente oxímoron: «barbarie cosmopolita»–, que recuerda el par «aristocrático y rural» comentado. La «sofisticación helenística», seguramente entendida por Biedma como gusto por lo refinado e inusual, añade un elemento consustancial a toda la poesía neotérica y elegíaca, siendo las referencias eruditas y la expresión difícil más visibles en el Propertio de frecuentes *exempla* mitológicos.

Creo que la sintonía de Biedma con la poesía elegíaca latina –Catulo, Propertio– resulta evidente. En concreto, las cartas a Ferraté muestran el entusiasmo del barcelonés por Catulo en aquel verano de 1963 y en los meses que siguieron, mientras escribía «*Pandémica*». De ahí a suponer una cierta identificación con el veronés, hay un paso fácil de dar; incluso podríamos pensar que la estima que Biedma siente por Propertio en alguna medida se superpone o no acaba de distinguirse de la que siente por Catulo, según se desprende del párrafo glosado poco antes. En síntesis: no me parece aventurado suponer una íntima «simpatía» de nuestro poeta respecto a Catulo, fundada en las circunstancias que la poesía del veronés le descubría, aplicables –o eso le parecía– a su propia biografía y sentir poético. La tesis principal de «*Pandémica*», a saber, la conciliación del gran amor con los encuentros sexuales esporádicos –que no merman aquél, sino que lo avivan y realzan, al menos en el *desideratum* de Biedma–, se aviene con la idea de un Catulo enamorado de Lesbia a la vez que depredador ocasional. No se trata, sin embargo, de que sus respectivas historias erótico-sentimentales coincidan<sup>38</sup>, sino de «mirarse en el espejo», de encontrar en el poeta romano planteamientos y actitudes en los que podía reconocerse: dos mil años atrás, alguien se había expresado de una forma más cercana a él que buena parte de la literatura posterior. En cuanto al poema XI, el del adiós a Lesbia, seguramente haría pensar a nuestro poeta. La equiparación con la *puella* libidinosa que fornicaba con **trescientos**, a despecho de un Catulo profundamente herido en sus sentimientos y en su amor propio, está servida si ponemos al lado las **cuatrocientas** noches de promiscuidad cantadas en «*Pandémica*»; si bien esa correspondencia de papeles podía ser a la inversa si era el novio de Biedma quien satisfacía su apetito sexual fuera de la pareja, lo cual no debía de ser tan raro<sup>39</sup>. En realidad, es probable que Biedma se viera a sí mismo como desenfadado *comes* de Catulo, una especie de «colega» a la manera de Furio y Aurelio –depredador consumado, como ellos–, pero al mismo tiempo

<sup>37</sup> Gil de Biedma (1994, p.303).

<sup>38</sup> No hay en la poesía de Biedma nada comparable al ciclo de Lesbia, a pesar de cuanto vengo exponiendo sobre paralelismos entre ambos autores.

<sup>39</sup> Dalmau (2004, pp.303-306).

émulo del veronés a la hora de concebir y desear el *grand amour*. Entre Lesbia y Biedma cabe hacer un paralelo sobre todo sociológico. La conducta de Lesbia es especialmente deplorable en el marco de la sociedad romana, por ser ella mujer<sup>40</sup>; la conducta de Gil de Biedma es especialmente deplorable en la sociedad española de los años sesenta –cuyo modelo es la unión heterosexual en un matrimonio de por vida–, por ser homosexual y promiscuo. En cualquier caso, lo importante es que la obra de Catulo hablaba a Biedma un lenguaje que él entendía bien, el del deseo y el de los afectos, incluso si no siempre podía aplicar a su persona las circunstancias del romano.

## 7. EL CONTEXTO BARCELONÉS

Es probable que el poeta Gabriel Ferrater (Reus, 1922- Sant Cugat del Vallès, 1972), hermano de Juan Ferrat<sup>41</sup>, influyera en la lectura y estima de Catulo por parte de Biedma. El de Reus pudo conocer ya en la adolescencia la versión catalana, debida a J. Petit y J. Vergés, publicada en 1928 por la *Fundació Bernat Metge*, que seguramente se encontraba en la biblioteca familiar. El mismo Petit daría años después a la imprenta la primera versión castellana completa del veronés (Barcelona, Juan Flors editor, 1950), luego varias veces reimpressa. Es casi seguro que fue este Catulo de 1950, bilingüe y de gran calidad filológica<sup>42</sup>, el que ambos poetas manejaron. Y no sólo por la oportunidad de su aparición, sino por la madeja de relaciones y afectos que en aquella Barcelona –Ferrater se afincó en la ciudad al principiar la década de los cincuenta– constituía el grupo de escritores e intelectuales aglutinados alrededor o en los alrededores de lo que ha dado en llamarse «Escuela (o Grupo) de Barcelona». Entre ellos había algunos clasicistas o latinistas eximios, como el propio Joan Petit Montserrat o Eduard Valentí Fiol. Éste último había sido profesor en el instituto de Reus, y Gabriel Ferrater tenía de él la más alta opinión<sup>43</sup>. Valentí conocía, desde luego, a Petit<sup>44</sup>, quien a su vez era colaborador de Carlos Barral –amigo temprano e íntimo de Gil de Biedma– en tareas editoriales. Gabriel Ferrater era el más joven en el círculo de los latinistas, en el que se contaba asimismo otro poeta en lengua catalana, Joan Vinyoli; en cambio, entre los poetas en lengua castellana que frecuentaba (Barral, Valverde, José Agustín Goytisolo, Costafreda, Gil de Biedma...), él era el ma-

<sup>40</sup> Léase lo escrito por Fernández Corte, a este propósito, en Fernández Corte-González Iglesias 2006, p.41.

<sup>41</sup> Gabriel prefirió escribir su apellido «Ferrater». Juan/Joan lo mantuvo tal y como lo llevó su padre. En cuanto al inicio de su trato con Biedma, éste lo sitúa, para Gabriel, en 1955 (Gil de Biedma 1994, p.271). Ferrater (1994, p.12) data en 1951 su primer encuentro con el poeta barcelonés.

<sup>42</sup> En la Introducción, Petit declara (p.39) que la suya de 1950 «es en muchos puntos una rectificación» de la bilingüe catalana de la que había sido coautor en 1928.

<sup>43</sup> Extraigo este dato y los que siguen, relativos al entorno de Ferrater, de la biografía del poeta escrita por M<sup>a</sup> Ángeles Cabré, publicada en Barcelona por Ediciones Omega, 2002. Véanse especialmente las páginas 105-109, 118-121, 136 y 181.

<sup>44</sup> Llegaron a ser cuñados, tras casar Eduard Valentí con Roser, hermana de Joan; de este matrimonio nacería Helena Valentí, durante un tiempo novia y musa adolescente de Gabriel Ferrater.

yor. Aquí importa, en fin, decir la relación que en ese ambiente se estableció entre Jaime Gil de Biedma y Gabriel Ferrater, una relación no siempre fácil, hecha de complicidad y emulación<sup>45</sup>. Importa además anotar la impronta catuliana del reusense; de Catulo toma el título de su primer libro, *Da nuces pueris* (1960), por más que él mismo asigne a ese dato carácter casi anecdótico, y de Catulo afirma: «és l'únic poeta antic que he arribat a conèixer»<sup>46</sup>. En un contexto, el de su poética, de cierto desdén —que no desconocimiento— por la tradición, y aun descontando lo que en él pueda haber de pose, tal afirmación está plena de sentido. Hasta qué punto contaban para Biedma las opiniones de su amigo, queda claro en el ensayo que años después le dedicó: «Ferrater tenía ocho años más que yo, lo había leído casi todo en casi todas las lenguas europeas y era el lector más inteligente que yo haya conocido en mi vida.»<sup>47</sup>

Catulo quedará como el nombre de la poesía antigua más destacado en la memoria de Biedma. En la interesante entrevista que le hiciera F. Campbell, publicada en 1972, todavía fresca la tarea de escribir poesía, la referencia a la influencia de la elegía romana es precisa:

- «—¿Qué importancia ha tenido en usted el estudio de las lenguas clásicas?  
 — Desgraciadamente, las conozco muy poco. Aunque en el bachillerato estudié el latín y el griego, soy incapaz de leerlos. Sólo puedo leer latín con una traducción al lado; pero la cultura clásica tiene mucha importancia para mí.  
 — ¿Se manifiesta en sus poemas?  
 — Me parece que la influencia de los elegíacos latinos puede encontrarse a partir de la mitad de *Moralidades*.  
 — ¿Catulo?  
 — Por ejemplo.  
 — ¿Horacio?  
 — Horacio menos (...) A mí me ha llegado ya filtrado por fray Luis.  
 — ¿Y Ezra Pound?  
 — Es un cretino. (...)»<sup>48</sup>

Años después, en 1986, lejano ya el oficio de poeta, cuando se le pregunta por sus maestros, Catulo es el único anterior a la Edad Media a quien nombra, y lo justifica: «...aun siendo indiscutible que Virgilio, por ejemplo, es mayor poeta que Catu-

<sup>45</sup> Tras el suicidio de Ferrater, Jaime le dedicó un poema («A través del espejo») que expresa bien su idea del amigo. Existe una semejanza entre ambos poetas, cada uno en el ámbito lingüístico de su obra, tanto por su enorme prestigio como por un cierto «malditismo».

<sup>46</sup> Véase el «Postfáci» a *Da nuces pueris*. Su párrafo final, traducido, dice así: «No hace falta decir que la frase que da título a este libro la tomo sin referencia alguna a la circunstancia que la motiva en el epitalmio [el *carmen* LXI] de Catulo. Yo la entiendo como un precepto ético, y lo es en gran medida, pues asume el hecho de que a los niños les gustan las nueces. Es una frase que aboga por la felicidad.»

<sup>47</sup> Gil de Biedma (1994, p.271). El ensayo en cuestión es el ya citado «La imitación como mediación, o de mi Edad Media». Más alusiones al papel fundamental de Ferrater en su formación como poeta, en Pérez Escohotado (2002, pp.88, 103, 121, 154); ver asimismo Rovira (2005, pp.101-103).

<sup>48</sup> Pérez Escohotado (2002, p.37). Al preguntar por Pound, Campbell está preguntando al mismo tiempo por Proporcio.

lo, sin embargo me gusta mucho más Catulo.» Pero elude ir más allá. «—¿Por simpatía?» —pregunta el entrevistador—, y Biedma (no) responde: «—Virgilio me parece un poeta del 27...»<sup>49</sup> Del mismo modo, en la memoria de sus amigos barceloneses, el nombre de Jaime Gil aparecerá unido al de Catulo más que a cualquier otro autor antiguo: es lo que hemos visto en la cita de Gimferrer comentada al principio. E igual sentido tiene el testimonio de Joan de Sagarra en estos dos lugares, que corresponden a sendos artículos periodísticos:

«... habíamos comparado a Carlos Barral con el célebre barón Corvo: a Barral le agradaba la vela latina y al barón la góndola —y los gondoleros—. Además, ambos citaban a Catulo en latín, como solíamos hacerlo Jaime Gil y yo.»<sup>50</sup>

«...él [Jordi Hereu] se quedaba maravillado ante la puerta del Boccaccio, y yo la cruzaba una noche sí y otra también para charlar sobre Catulo con el poeta Gil de Biedma y pellizcar a las mujeres de los arquitectos.»<sup>51</sup>

## 8. FINAL

Procurando no forzar el paralelismo entre ambos poetas, mi intención en lo que precede ha sido mostrar que existen indicios suficientes para suponer una simpatía personal y una admiración literaria de Biedma por Catulo, tanto o más relevantes que en el caso de Propertio. Concretamente en lo que se refiere a «Pandémica», creo que las coincidencias con la elegía 2.15 no permiten hablar propiamente de «imitación» del poeta de Cintia por parte del barcelonés. Éste es deudor, en primer término, del discurso de Pausanias en *El Banquete*; luego, de un complejo juego de referencias cultas (Catulo incluido) más o menos veladas, no sólo en el contenido sino también en la técnica de composición. En «Pandémica», la distinción entre la promiscuidad sexual y el amor único —el *dilema* que Biedma pretende anular— se da por la vía de los hechos (las dos partes del poema), si bien necesita justificarse a través de la «contaminación» del sexo por la porción «noble», la amorosa: el poeta celebra a la divinidad dual buscando convencerse y convencernos de la compatibilidad de dos realidades —la fisiología y el sentimiento— excluyentes sólo en apariencia (lo que queda excluido en él es la renuncia a una de las dos).<sup>52</sup> En la elegía de Propertio, en cambio, falta el planteamiento de ese conflicto; sí hay en ella una exaltación de los goces sensuales del amor y, al mismo tiempo, de la fidelidad entre los amantes hasta la vejez y la muerte.

<sup>49</sup> Pérez Escohotado (2002, p.224).

<sup>50</sup> Joan de Sagarra, «Recuerdo de Jaime Gil de Biedma», EL PAÍS 9-1-2000.

<sup>51</sup> Joan de Sagarra, «El chico que se cabreó un 19 de junio», LA VANGUARDIA 11-5-2007.

<sup>52</sup> No sé si Biedma había leído los denuestos de Lucrecio contra el amor (¿o el enamoramiento?) y su complementario elogio del sexo promiscuo (4.1030-1287); de todos modos, esa visión aparece también ocasionalmente en los elegíacos, en Propertio 2.3, por ejemplo. El otro polo sería el del amor (y *partenaire*) único.

A riesgo de parecer extemporáneo, quisiera terminar con una reflexión sobre las circunstancias en que se escribió «Pandémica» en comparación con las nuestras; una reflexión sobre lo cambiante y diverso de estas cuestiones, entre 1963 y hoy, pero también entre sociedades, incluso individuos, de una misma época (una diversidad de puntos de vista, dicho sea de paso, que está en la base de conductas y actitudes que pueden llegar a extremos de frivolidad o intolerancia). Podemos preguntarnos si Biedma habría escrito hoy «Pandémica» o si la habría escrito en los mismos términos. Quizá la separación de sexo y amor habría sido aceptada por ambos amantes sin excesivos problemas: hoy no es extraño que una pareja homosexual tenga una relación sentimental estable y, a la vez y de forma consentida, encuentros sexuales esporádicos con terceros, ya sea los dos juntos o cada uno por su lado; es lo que suele llamarse «pareja (o relación) abierta». Y aunque las condiciones y circunstancias concretas de este «doble» comportamiento resultan muy variadas, parten siempre de la misma premisa, a saber, el deslinde de dos territorios (el amor y el sexo) que a menudo han sido considerados uno solo: distinguiéndolos, se persigue preservar la fidelidad afectiva sin dejar de satisfacer la mera pulsión hormonal. Otra cosa es que esto se produzca con diferencias en el mundo homosexual y en el heterosexual, en virtud de esquemas y situaciones que no voy a analizar. Lo que aquí interesa, en fin, es señalar esa tensión entre lo afectivo y lo sexual como elemento común en la obra —e imagino que también en la vida— de nuestros poetas, por más que experimentada de diferente modo.

## 9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARCAZ POZO, J.L. (1989a), «Catulo en la literatura española», *CFC* 22, 249-286.
- ARCAZ POZO, J.L. (1989b), «*Basia mille*: notas sobre un tópico catuliano en la literatura española», *CIF* 15, 107-115.
- ARCAZ POZO, J.L. (1996), «Rasgos catulianos en la poesía de Jaime Gil de Biedma.» *Tradició Clàssica. Actes del XIè Simposi de la Secció Catalana de la SEEC (St. Julià de Lòria - La Seu d'Urgell, 20-23 d'octubre de 1993)*. Ed. Mercè Puig Rodríguez-Escalona. Andorra la Vella, Ministeri d'Educació, Joventut i Esports, pp.137-141.
- ARCAZ POZO, J.L. (2001), «Aspectos sociales de la lírica latina en la poesía española contemporánea», en D. Estefanía, M. Domínguez y M. T. Amado (edd.), *Cuadernos de literatura griega y latina III*, Madrid-Santiago de Compostela, Delegación Gallega de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, pp.27-41.
- ARCAZ POZO, J.L. (2002), «Pervivencia de Catulo en la poesía castellana», *Alazet. Revista de Filología* 14, 13-39.
- BARBER, E.A. (1960), *PROPERTI Carmina*, Oxford, Oxford University Press.
- DALMAU, M. (2004), *Jaime Gil de Biedma. Retrato de un poeta*, Barcelona, Circe.
- DE VILLENA, L.A. (2006), *Retratos (con flash) de Jaime Gil de Biedma*, Barcelona, Seix Barral.
- FERNÁNDEZ CORTE, J.C.-GONZÁLEZ IGLESIAS, J.A. (2006), *CATULO. Poesías*, Madrid, Cátedra.
- FERRATÉ, J. (1994), *Jaime Gil de Biedma. Cartas y artículos*, Barcelona, Quaderns Crema.

- GIL DE BIEDMA, J. (1975), *Las personas del verbo*, Barcelona, Barral Editores.
- GIL DE BIEDMA, J. (1994), *El pie de la letra. Ensayos completos*, Barcelona, Crítica. La primera edición, en vida del autor, es de 1980.
- GIMFERRER, P. (1989), «El escritor de hoy y el mundo clásico», en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid, 20-24 de abril de 1987) I*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, pp.9-20.
- LAGUNA MARISCAL, G. (2002), «Jaime Gil de Biedma y la Tradición Clásica: evocación y apropiación», *Sincronía*: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/lagunainv02.htm>
- PÉREZ ESCOHOTADO, J. (1999), «Pándemica y celeste», en J. M. López de Abiada, L. Martínez de Mingo y J. Pérez Escohotado, *Poemas memorables. Antología consultada y comentada (1939-1999)*, Madrid, Castalia, pp.127-148.
- PÉREZ ESCOHOTADO, J. (2002), *Jaime Gil de Biedma. Conversaciones*, edición y prólogo de ..., Barcelona, El Aleph.
- PÉREZ ESCOHOTADO, J. (2003-2004), «Jaime Gil de Biedma, *joh*, *fábula de fuentes!*», en *Letras Peninsulares* 16.3, 925 y ss.
- PÉREZ GARCÍA, N. (1996), «Catulo y los poetas españoles de la segunda mitad del siglo XX», *CFC(L)* 10, 99-113.
- PÉREZ VEGA, A.-RAMÍREZ DE VERGER, A. (2005), *CATVLLI Carmina. CATULO, Poemas*, Huelva, Fundación El Monte.
- RAMÍREZ DE VERGER, A. (1989), *PROPERCIO. Elegías*, Madrid, Gredos.
- ROVIRA, P. (2005), *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Granada, Editorial Atrio. Segunda edición corregida; la primera salió en 1986.
- ROVIRA, P. (1999), *El sentido figurado. 34 poemas de Jaime Gil de Biedma*, Lleida, Universitat de Lleida-Pagès Editors.
- SULLIVAN, J. (1976), *Propertius. A Critical Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press.
- VEYNE, P. (1983), *L'élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident*, Paris, Seuil.
- VIARRE, S. (2005), *PROPERCE, Élégies*, Paris, Les Belles Lettres.