

## Armonía poética en «Vals del aniversario», de Jaime Gil de Biedma: amor, tiempo, romanticismo, cotidianidad y baile\*

### Poetic Harmony in “Vals del aniversario” by Jaime Gil de Biedma: Love, Time, Romanticism, Everydayness and Dance

Pedro Mármol Ávila

Universidad Autónoma de Madrid  
pedro.marmol@uam.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6690-0496>

#### RESUMEN

En «Vals del aniversario», de *Compañeros de viaje*, se armonizan unos conceptos esenciales: amor, tiempo, romanticismo, cotidianidad y baile. Los cinco se relacionan en el artículo a fin de ofrecer una lectura original del poema, para lo cual se incide en las restricciones que afectan a los periodos textuales orientados a construir un romanticismo pleno, matizado a través de elementos cotidianos extraídos de la vida de los dos ficticios amantes que encarnan la experiencia del poema. Resulta así un romanticismo cotidiano que progresa en una dinámica musical otorgada por el vals, modalidad de baile que cumple con fines poéticos específicos que también cabrá dilucidar.

**Palabras Clave:** Jaime Gil de Biedma; «Vals del aniversario»; armonía; amor; tiempo; romanticismo; cotidianidad; baile.

#### ABSTRACT

In “Vals del aniversario”, from *Compañeros de viaje*, some concepts are harmonized: love, time, romanticism, everydayness and dance. The five are related in the paper to provide an original reading of the poem. To this end, the focus is in the restrictions which affect the textual periods oriented to construct an absolute romanticism, nuanced by some everyday elements taken from the life of the two fictitious lovers who embody the experience of the poem. The result is

---

\* Este trabajo se ha llevado a cabo gracias al programa de Ayudas para la Formación de Profesorado Universitario (FPU15/05737), del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España. Agradezco las observaciones de María Sánchez Cabrera en torno a este.

an everyday romanticism which progresses in a musical dynamic conferred by the waltz, a type of dance which has some poetic purposes which will be also explained.

**Key words:** Jaime Gil de Biedma; “Vals del aniversario”; Harmony; Love; Time; Romanticism; Everydayness; Dance.

Jaime Gil de Biedma es considerado hoy día uno de los poetas más relevantes –si no el que más– de la generación del 50 o de medio siglo<sup>1</sup>, entre otras denominaciones<sup>2</sup>. Ello se debe a que su poesía goza de una marcada originalidad que, además, ha servido de sustrato para poetas posteriores, emanada de una muy personal biografía que condicionó de modo especial la escritura. Así, no sorprende la importante cantidad de estudios que se han consagrado a ambas, vida y obra, hasta el punto de que Gil de Biedma es uno de los poetas españoles del siglo XX que mejor suerte ha corrido en este sentido, sobre todo en lo relativo a escritores de su generación en adelante<sup>3</sup>. Últimamente, se ha puesto

<sup>1</sup> Por ejemplo, no es dudosa la posición de Gimferrer: «... a partir de *Compañeros de viaje* –y sobre todo en *Moralidades y Poemas póstumos*– Jaime Gil de Biedma se afirmaría como el mejor poeta de esta generación y uno de los mejores poetas españoles de posguerra» (1971, 97).

<sup>2</sup> Aunque la conexión entre Gil de Biedma y su generación ha sido sondeada en un amplio abanico de trabajos, ver sobre todo Pérez Lasheras, Beltrán Almería y Pueo (1996), el segundo de los volúmenes de las actas del congreso dedicado a «Jaime Gil de Biedma y su generación poética». El primero se centra, propiamente, en la figura de Gil de Biedma (Blesa, Saldaña y Celma 1996). Téngase presente, asimismo, que Gil de Biedma formaba parte –también como miembro destacado– de la Escuela de Barcelona, que constituyó un ambiente personal y cultural muy propicio para nuestro autor, en compañía de Juan Marsé, José Agustín Goytisolo, etc. (ver Riera 1988). En los dos estratos se aprecia una concordancia entre los autores en el sentido ético y en el estético, clave en la renovación que imprimieron al panorama de la poesía española (Pont Bonsfills 1994). En fin, no fue difícil incorporar a parte de los componentes de la Escuela de Barcelona a la denominada *gauche divine* (ver Moix 2002), entendida como «un movimiento espontáneo, cultural y político de los sesenta en la sombría Barcelona del franquismo. No era un club ni una organización, no tenía cabeza ni exigía carnet: era la punta del iceberg de una sociedad que comenzaba a olvidar la guerra y la posguerra y que pedía más libertad. Era antifranquista, transgresora de las normas morales y sociales impuestas y quería saber qué ocurría en otras culturas tanto tiempo ocultas» (Regàs 2004, 30). El nombre –de cariz irónico, si bien no siempre se utilizó en sentido peyorativo– fue ingeniado por el periodista Joan de Sagarra en octubre de 1969, en un artículo en *Tele/Expres*, como es bien conocido.

<sup>3</sup> Para hacerse una idea del volumen de bibliografía acerca de Gil de Biedma y su obra, ver Cantín Luna y Cantín Luna (1996). Hoy no representa una referencia del todo útil, porque su listado bibliográfico se encuentra desactualizado, pero ayuda a acercarse a las contribuciones aparecidas hasta el año 1991, cuando se celebró el congreso del cual derivaron las actas en que se inserta este trabajo; solo presenta, además, alguna contribución suelta de 1992. Enumera hasta 307 ítems, siendo muy diversa su tipología, que incluye la

el acento en su prosa, una línea de investigación no muy trabajada hasta la actualidad<sup>4</sup>.

En efecto, la producción textual de Gil de Biedma ha sido objeto de un desigual tratamiento crítico, que ha primado con creces su poesía. Algo razonable si tenemos en cuenta que sus principales logros estéticos se encuentran en este terreno. Ahora bien, no por ello hay que descuidar otras facetas y manifestaciones, como también es de rigor admitir sobre la propia poesía, pues unos poemas también han sido puestos de relieve frente a otros. No sorprende que el más célebre para el público en general y el más analizado coincidan –dualidad que no siempre es posible–, por cuanto su valor artístico sobresale: «No volveré a ser joven»<sup>5</sup>. Pero hay otros, como el que consideramos en estas páginas, «Vals del aniversario», no tan atendidos. Cabe, en consecuencia, ocuparse de él.

La composición forma parte de una de las tres secciones de *Compañeros de viaje* (1959), el primer poemario de Gil de Biedma: «Por vivir aquí»<sup>6</sup>.

---

obra poética de Gil de Biedma y otros escritos suyos. En exclusiva, los estudios críticos sobre él se cuentan por 187, mención aparte de los trabajos generales, de los que las autoras prescinden: «No se incluyen las obras en las que aparecen noticias generales sobre el autor o su obra, tampoco los trabajos sobre el grupo de los 50, ni las noticias que han aparecido en la prensa local» (Cantín Luna y Cantín Luna 1996, 565). Hasta el día de hoy, la bibliografía ha crecido mucho.

<sup>4</sup> Sobre todo, por la publicación de los *Diarios* de Gil de Biedma (2015), a cargo de Andreu Jaume. Sin ir más lejos, las peculiaridades de esta prosa, en relación con su generación, se analizaron en la presentación de estos *Diarios* en la Biblioteca Nacional de España, con la participación de Andreu Jaume: «Jaime Gil de Biedma: la prosa de un poeta. Presentación de *Diarios (1956-1985)*». 9 de febrero, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=uUIVcdM42Tw>.

<sup>5</sup> Además, su brevedad, ritmo y densidad sobre un tema esencial, como es la juventud y su pérdida, explican esta aceptación de público, que se ha visto favorecida por circunstancias varias, como su presencia en una pared de la estación de metro de Ciudad Universitaria, en Madrid, o la musicalización –que conservó el título original del poema– efectuada para el disco *La vida por delante* (1994), nacido de la colaboración de Loquillo y Gabriel Sopena. A juicio de Gil de Biedma, fue su mejor poema: «No, en un momento dado no [terminar de escribir]; es decir, de lo que no hay duda es de que a partir de 1967 yo escribo muchísimo menos. En la primavera de 1967, yo escribo un poema que para mi gusto es el mejor que he escrito en mi vida, que es “No volveré a ser joven”, y después vienen tres años en los que no escribo absolutamente nada, en los que en dos viajes en avión, estando un poco borracho, hago dos estrofas de “Artes de ser maduro” y ese poema lo termino con bastante trabajo el año 1970; después, desde el año 1970 hasta ahora [junio de 1987], al principio y a finales de los setenta, escribí algo, muchísimo menos, pero algo escribí; luego se produjo otro parón y me parece que los últimos poemas están escritos en los años 1980-1981, pero ya es una cosa esporádica y no es que haya decidido no escribir poemas, es que el conocimiento de mí mismo me hace pensar que lo más probable es que no los escriba» (2010c, 1317).

<sup>6</sup> Las tres, por orden, son «Ayer», «Por vivir aquí» y «La historia para todos».

Los otros poemarios, hasta sumar tres también, son *Moralidades* (1966) y *Poemas póstumos* (1968)<sup>7</sup>, aparecidos estos dos y el anterior en vida del poeta, y bien conocidos todos ellos<sup>8</sup>. Conforman una producción «inusitadamente breve» (García Jambrina 2000, 240)<sup>9</sup> y también, añadido, inusitadamente medida, precisa y rigurosa. El conjunto quedó recogido en *Las personas del verbo*, que se publicó en dos ediciones iniciales (1975 y 1982), la segunda como actualización de la primera por medio de la intervención del autor<sup>10</sup>. El libro pone de manifiesto el carácter discontinuo y coherente de una poesía rica en densidad, propiedad que complica la labor crítica, más aún por la aparente sencillez en que suele cifrarse. Todo ello se extiende a «Vals del aniversario».

El poema en cuestión se articula en torno a dos conceptos fundamentales y típicos de la poética biedmana, que nos conducirán a otros: el amor y el tiempo<sup>11</sup>. Un binomio que se enraíza en toda una serie de elementos básicos de significado que conviene identificar como punto de partida del

<sup>7</sup> En este poemario se halla la mencionada composición «No volveré a ser joven».

<sup>8</sup> Son poemarios *stricto sensu*, pues otros poemas de Gil de Biedma vieron la luz en circunstancias distintas. Por ejemplo, antes de *Compañeros de viaje* aparecieron *Versos a Carlos Barral* o *Según sentencia del tiempo*, pero el primero era una «plaquette» y el segundo aún no ostentaba la categoría de poemario: era «una colección de doce poemas». Tomo los dos marbetes, entrecomillados, de Valender, que entiende que el «primer libro de poemas propiamente dicho» de Jaime Gil de Biedma es *Compañeros de viaje* (2010, 15), aseveración con la que la crítica suele estar de acuerdo, como con que los poemarios de Gil de Biedma son tres. Por poner otro caso, *Cuatro poemas morales* sirvió de adelanto de *Moralidades*, también en consonancia con lo que indica Valender (2010, 20).

<sup>9</sup> Gil de Biedma tuvo margen para engrosar su producción poética, pero la abandonó en 1981 (Gil de Biedma 2010c, 1317; Voutsas 2012, 52).

<sup>10</sup> «Que ahora y aquí publico la segunda edición, imperceptiblemente aumentada, de mis poesías completas. Y que a lo largo de estos años he aprendido, bien o mal –bien y mal–, a ser un encajador. Un aprendizaje modesto pero absorbente, que apenas permite escribir poemas» (Gil de Biedma 2010c, 81-82). La cita se integra en la «Nota autobiográfica» que precede a la segunda edición de *Las personas del verbo*, ausente de la primera.

<sup>11</sup> La presencia de los dos elementos puede ser, hasta cierto punto, obvia, y ya ha sido sugerida por la crítica, sin mayores detalles (ver Rovira 1986, 118). Por ejemplo, las siguientes palabras de Jiménez Millán resultan elocuentes a este respecto: «En la experiencia amorosa se centran “Idilio en el café”, “Recuerda” y “Vals del aniversario”, un poema en el que Gil de Biedma aborda de una manera directa los efectos del tiempo sobre el amor [...] y, a la vez, el contraste entre realidad e irrealidad, que lleva a revisar el pasado y la propia mitología personal del autor; es lo que encontramos en el poema “Noches del mes de junio”, dedicado significativamente a Luis Cernuda, y, sobre todo, en “Infancia y confesiones”...» (2005, 22). En consecuencia, entiendo que, más que en mencionar estos elementos, el interés del presente análisis estriba en cómo se relacionan en el texto y cómo se implican con otros.

análisis, y que siempre pivotarán, de un modo u otro, alrededor del binomio<sup>12</sup>:

- a) Lo singular de una habitación como espacio privilegiado para el amor de dos (vv. 1-4):
  - i) La habitación es «para dos» y es «dulce» (vv. 1-2)
  - ii) Los seres de la habitación no se quieren como antes (v. 2)
  - iii) La habitación se encuentra en un hotel, fuera de la ciudad (v. 3)
  - iv) En el ambiente participan «parejas dudosas y algún niño con ganglios» (v. 4)
- b) El momento parece ajeno a la realidad, como otras cosas (vv. 5-8):
  - i) La sensación en la habitación es de «irrealidad» (vv. 5-6)
  - ii) La sensación trae a la memoria el verano en un lugar concreto: «en casa de mis padres» (vv. 6-7)
  - iii) La sensación evoca los «viajes en tren por la noche» (v. 8)
- c) Cotidianidad de los amantes (vv. 8-12):
  - i) El amante llama al ser amado para no decirle nada nuevo (vv. 8-10)
  - ii) Los amantes pueden llegar a besarse «vagamente / los mismos labios» (vv. 11-12)
- d) Oposición del interior, el cuarto, al exterior, la calle (vv. 13-16):
  - i) El amante abandona el balcón (v. 13)
  - ii) El cuarto se oscurece mientras los amantes se miran «tiernamente, incómodos / de no sentir el peso de tres años» (vv. 14-16)
- e) Continuidad y semejanza en el tiempo de los amantes (vv. 17-21):
  - i) El ayer y el hoy no se diferencian aparentemente (v. 17)
  - ii) La nostalgia como fuerza de confusión en los sentimientos de los amantes (vv. 18-21)
- f) El amor no se extingue pese a lo cotidiano y al tiempo (vv. 21-30):
  - i) Contra el posible desgaste de lo cotidiano, está el amor, que «tira más fuerte» (vv. 21-24)
  - ii) Los dos amantes viven el amor «con cierta imprecisión» (vv. 25-26)
  - iii) Los tiempos se difuminan: el presente, sábado, se une a la última hora del día pasado y a la mañana de dos días después (vv. 27-30)

Estos elementos se imbrican y se cohesionan en el seno de una composición que presenta una estructura determinada, cuyo esclarecimiento será fundamental para sustentar lo que defenderé a continuación. Por convención, para explicitarla, partimos de los treinta versos que conforman el texto para ascender hacia unas unidades métricas mayores, que podemos llamar con

---

<sup>12</sup> Para el estudio, utilizo la edición del poema al cuidado de Nicanor Vélez (Gil de Biedma 2010c, 120-121), de donde extraigo los fragmentos correspondientes.

cautela *estrofas*<sup>13</sup>. Suman ocho, con desigual cantidad de versos en la última: 4 vv. + 4 vv. + 4 vv. + 4 vv. + 4 vv. + 4 vv. + 4 vv. + 2 vv. A mi modo de ver, las cuatro primeras formarían la primera parte del poema y las otras cuatro la segunda, de lo que deriva una armonía en su distribución que no se cumple rigurosamente en los versos (16 vs. 14), descabalados solo por la menor cuantía de la última estrofa. La primera parte se caracteriza por la descripción de la «habitación» (v. 1) o el «cuarto» (v. 14) donde los amantes manifiestan su amor («dulce» [v. 1], «fuera de la ciudad» [v. 3], «en un hotel» [v. 3], etc.) y su entorno (cómo es el «hotel» [v. 3], la habitación tiene un «balcón» [v. 13], etc.) y por las reflexiones que el yo poético vierte a partir del cuarto como base, que son constantes y conciernen a los amantes, aunque sin distanciarse aún mucho de todo ello («sensación / de irrealidad» [vv. 5-6], «Te llamo // para decir que no te digo nada / que tú ya no conozcas» [vv. 8-10], etc.). La segunda, en cambio, muestra reflexiones que, partiendo de la habitación, se distancian de ella, para transitar hacia esferas más teóricas que se hilvanan a partir de los dos primeros versos: «Todo es igual, parece / que no fue ayer» (vv. 17-18).

La consecuencia fundamental de la estructura es una: la primera parte se define en su concreción, aunque existen abstracciones que no se alejan mucho de la habitación y de los amantes, y la segunda en su abstracción, más alejada de lo concreto de la habitación y los amantes. El poema dibuja, a este respecto, una trayectoria que va de lo concreto a lo abstracto.

Pero esta trayectoria ha de complementarse con otra, que descansa en la bipolaridad que propiamente me interesará en estas páginas: romanticismo-cotidianidad. Ambos polos se constituyen desde el entrelazamiento del amor y el tiempo en los términos apuntados con anterioridad, y como parte de una experiencia lírica que no es posible saber en qué medida está inspirada en la vida del autor o responde a una entera simulación. Lo único cierto es que esa experiencia<sup>14</sup> se construye en el poema, y se puede sintetizar en pocas

<sup>13</sup> Con cautela porque no estamos ante la concepción canónica de *estrofa* (ver Quilis 1985, 89-115), por cuanto los versos no se alinean en una secuencia métrica pautada a tenor de la rima –aunque las afinidades vocálicas y consonánticas y los efectos rítmicos son evidentes a lo largo del poema– y, además, la serie no resulta plenamente simétrica (ver Domínguez Caparrós 2004, s. v. *estrofa*), puesto que la última estrofa consta de menos versos que las otras, como aclararé a continuación. Las unidades estróficas vienen anunciadas a través de la línea en blanco que las separa, visibles en la edición que vengo manejando –a la que ya me he referido–, así como en las primeras que se publicaron de «Vals del aniversario».

<sup>14</sup> La experiencia es componente esencial de la poética de Gil de Biedma, como entidad que se realiza en sus piezas líricas. En este sentido, a falta de mayores precisiones, estamos ante un modelo para los autores adscritos a lo que se denominó «la otra sentimentalidad» (Egea, Salvador y García Montero 1983), que percibieron en nuestro autor a un maestro. Ver, entre otros, Mangini González (1980, 76-81), Alonso y Rico (1986),

palabras: un momento de pasión cotidiana entre dos amantes que celebran su aniversario en la habitación de un hotel fuera de la ciudad; circunstancia que desata la meditación del yo poético tomando como base la experiencia con el amante en la habitación y el recorrido de la pareja.

Por lo tanto, no extrañan las dosis de romanticismo del poema, sustentadas en formulaciones determinadas:

- a) «Nada hay tan dulce como una habitación / para dos...» (vv. 1-2)
- b) «... fuera de la ciudad, en un hotel...» (v. 3)
- c) «... sensación / de irrealidad» (vv. 5-6)
- d) «Te llamo...» (v. 8)  
«... para decir que...» (v. 9)
- e) «... para besarte...» (v. 11)  
«... labios» (v. 12)
- f) «Has dejado el balcón. / Ha oscurecido el cuarto / mientras que nos miramos...» (vv. 13-15)
- g) «... que los silencios ponen en la boca...» (v. 19)  
«... en nuestros sentimientos» (v. 21)
- h) «... algo tira más fuerte y es...» (v. 23)
- i) «... nos queremos...» (v. 25)

Es este un romanticismo de tintes absolutos, totalizadores, donde los amantes se realizan en plenitud, si es que solo atendemos a las secuencias textuales anteriores. Pero la realidad del poema es más compleja, dado que en él el ro-

---

Rovira (1986, 93-102), Valender (1986), Cabanilles (1989), Jiménez (1996), Pozuelo Yvancos (1996, 96-101), Teruel Benavente (1996), Armisen (1999, 51-220) o Riera (1999, 9-10). Incluso, Gil de Biedma evalúa las emociones que se entretienen en sus poemas a la hora de mantenerlos en sus libros o suprimirlos, con lo cual puede llegar a ponderar la propia experiencia que les subyace y la que se articula en el texto: «Aunque sea casi exclusivamente *pro domo mea*, anoto una rectificación. En 1969 imprimió Editorial Seix Barral, con el título de *Colección particular*, una edición mucho más estricta de mis poesías en las que suprimí –entonces pensaba que definitivamente– quince piezas de *Compañeros de viaje* y dos de *Moralidades*. Eran las siguientes: “Amistad a lo largo”, todas las de “Las afueras”, salvo la VIII y la X, “Lágrima”, “Piazza del Popolo”, “A un maestro vivo”, “Desde lejos”, “Asturias, 1962” y “Durante la invasión”. Si rectifico ahora no es que haya cambiado de gusto: los poemas allí incluidos siguen siendo los que prefiero, sino que me he dado cuenta de que quizá solo se trataba de eso: de una cuestión de gusto. Lo que me irrita en los poemas que suprimí es la calidad de las emociones expresadas en ellos, de modo que no puedo establecer con demasiada seguridad si son efectivamente peores que los otros» (2010c, 1336). Cabe destacar que algunas de las publicaciones anteriormente citadas de la crítica y otras aducidas en esta contribución provienen de un número triple de la revista *Litoral* que merece ser mencionado de manera individual por su importancia en relación con Gil de Biedma y su obra. Se publicó en 1986, editado por Luis García Montero, Antonio Jiménez Millán y Álvaro Salvador, con el título *Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos*.



manticismo se compensa con dosis de cotidianidad, que vienen a funcionar como restricción de esas secuencias:

| Elementos de romanticismo pleno  | Elementos cotidianos (o restrictivos)  |
|--|--|
| a) «Nada hay tan dulce como una habitación / para dos...» (vv. 1-2)                              | «... cuando ya no nos queremos demasiado...» (v. 2)  |
| b) «... fuera de la ciudad, en un hotel...» (v. 3)   | «... tranquilo, / y parejas dudosas y algún niño con ganglios...» (vv. 3-4)  |
| c) «... sensación / de irrealidad» (vv. 5-6)   | «... si no es esta ligera...» (v. 5)<br>«Algo como el verano / en casa de mis padres, hace tiempo, / como viajes en tren por la noche» (vv. 6-8)   |
| d) «Te llamo...» (v. 8)<br>«... para decir que...» (v. 9)  | «... no te digo nada / que tú ya no conozcas...» (vv. 9-10)  |
| e) «... para besarte...» (v. 11)<br>«... labios» (v. 12)   | «... o si acaso...» (v. 10)<br>«... vagamente...» (v. 11)<br>«... los mismos...» (v. 12)   |
| f) «Has dejado el balcón. / Ha oscurecido el cuarto / mientras que nos miramos...» (vv. 13-15)   | «... tiernamente, incómodos / de no sentir el peso de tres años» (vv. 15-16)   |
| g) «... que los silencios ponen en la boca...» (v. 19)<br>«... en nuestros sentimientos» (v. 21) | «Todo es igual, parece / que no fue ayer. Y este sabor nostálgico...» (vv. 17-18)<br>«... posiblemente induce a equivocarnos...» (v. 20)   |
| h) «... algo tira más fuerte y es...» (v. 23)  | «Pero no / sin alguna reserva, porque por debajo...» (vv. 21-22)<br>«... para decirlo / quizá de un modo menos inexacto...» (vv. 23-24)  |
| i) «... nos queremos...» (v. 25)   | «... difícil recordar que...» (v. 25)<br>«... si no es con cierta imprecisión, y el sábado, / que es hoy, queda tan cerca / de ayer a última hora y de pasado // mañana / por la mañana» (vv. 26-30) |

TABLA 1. Los períodos textuales de romanticismo pleno y cotidianidad, por verso, de «Vals del aniversario».

En vista de que con la mera exposición puede no bastar para precisar los matices de cada restricción, me detengo en los nueve estratos:

- a) Cuando puede pensarse que la habitación «dulce» (v. 1) y «para dos» (v. 2) aquilata una atmósfera idónea para la pasión en coordenadas estrictamente románticas, surge la novedad de que los amantes no se quieren como antes, cuando se amaban «demasiado» (v. 2). Eso quiere decir que en el presente es cuando se aman sosegadamente, en ar-



- monía, con todo el beneficio que esto aparea, de conformidad con el poema, para su relación, anclada en el día a día.
- b) El romántico ambiente en la habitación de un hotel –el cual es calificado de «tranquilo» (v. 3)– a las afueras de la ciudad<sup>15</sup> se complementa con «parejas dudosas y algún niño con ganglios» (v. 4). Lo cotidiano se hace notar así.
  - c) La «sensación / de irrealidad» (vv. 5-6) –provocada por la atmósfera que se genera en la habitación del hotel, a partir del tiempo pasado como factor que perfila la escena amorosa– se califica de «ligera» (v. 5), en el sentido de que responde a una impresión del amante ante una experiencia que sabe real para él y para su pareja. Pero el tiempo transcurrido en compañía del otro está tan presente que la extrañeza de celebrar tres años ya de enamorados se impone, y los momentos pasados se amontonan hasta la confusión. Así, el yo poético enuncia como semejantes a «esta ligera sensación / de irrealidad» (vv. 5-6) «el verano / en casa de mis padres» (vv. 6-7) o «viajes en tren por la noche» (v. 8). Nada de plenitud romántica.
  - d) El yo poético se dirige al tú poético, pero sin nada nuevo que aportar-le: «Te llamo // para decir que no te digo nada...» (vv. 8-9). Cada amante sabe del otro hasta en los más íntimos detalles. Están lejos de una pasión desatada e inicial.
  - e) La llamada al objeto amado se puede resolver en un beso, pero la atenuación interviene una vez más: «... acaso...» (v. 10) y «... vagamente...» (v. 11). Esta se incrementa cuando se declara el objeto del beso, que es conocido: «... los mismos labios» (v. 12).
  - f) El abandono del balcón por uno de los amantes parece ser la antesala de una escena plenamente romántica, pero en realidad los amantes se miran «tiernamente, incómodos / de no sentir el peso de tres años» (vv. 15-16). Es una incomodidad relativa, puesto que simplemente ambos sienten el romanticismo de modo diferente a años antes. Su amor se afianza en lo cotidiano.
  - g) Un «sabor nostálgico» (v. 18) impregna los «sentimientos» (v. 21) de los amantes, el cual es causado por «los silencios» (v. 19) de ambos y se traslada a sus bocas. Pero, al mismo tiempo, «la boca» (v. 19) cumple con un papel activo con relación al «sabor nostálgico» por cuanto es la responsable corporal del silencio y participa en el proceso amoroso físico de los dos protagonistas, congregando los sentidos del gusto y el tacto. Influye por tanto también la «boca» en eso que el

<sup>15</sup> Recordemos el valor que concede Gil de Biedma al concepto, como refleja en su extenso poema «Las afueras», de *Compañeros de viaje*. Un lugar de aislamiento y diferencia, propicio para los amantes: «Las afueras son grandes, / abrigadas, profundas. / Lo sé pero, no hay quién / me sepa decir más?» (Gil de Biedma 2010c, 101).

yo poético enuncia como «equivocarnos» (v. 20), con obvia concomitancia fónica entre ambos vocablos, situados a final de verso. Y «equivocarnos» no alude sino a la confusión que suscitan la nostalgia y el paso del tiempo, que pueden distraer a los amantes de la pasión que los une. Por consiguiente, los silencios se vinculan con emociones amorosas arraigadas y el transcurrir del tiempo, en dosis semejantes. No son silencios ni sentimientos ligados a una pasión exaltada.

- h) En el fondo, late algo que «tira más fuerte» (v. 23). Se trata del amor, que subyace a toda la escena y a todo el planteamiento del yo poético. Este es visto en superioridad frente al tiempo, como sentimiento que no sufre con el avance de este, pero a la vez están imbricados. El tiempo modela y caracteriza este amor.
- i) Los enamorados no dudan de su amor, pero el continuo del tiempo, donde se disipan los contornos de los días, hace peligrar la memoria de ello: «... difícil recordar que nos queremos...» (v. 25). Una «cierta imprecisión» (v. 26) se apodera, así pues, de la escena.

En suma, altas cotas de romanticismo compensadas con simas de cotidianidad, que las restringen sin ninguna clase de estridencia. Predomina así la armonía en torno a los dos polos, como recoge el esquema siguiente:

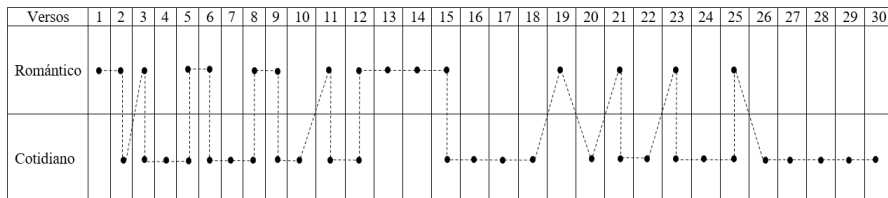


FIGURA 1. Los períodos textuales de romanticismo pleno y cotidianidad, por verso, de «Vals del aniversario».

Es decir, la composición no apuesta por lo romántico en detrimento de lo cotidiano, ni a la inversa, como si fuesen dos fuerzas indisociables o antagónicas; nada más lejos de la realidad. Lo que hace es ensamblarlas a partir de la «sensación / de irrealidad» (vv. 5-6)<sup>16</sup> que envuelve la celebración de los tres años de enamorados de los protagonistas (v. 16). Predomina así la dialéctica, el encuentro de los extremos, con lo cual se impone una armonía fundamental basada en lo romántico y lo cotidiano, aunque haya más elementos cotidianos

<sup>16</sup> Estos versos se resaltan, en lectura complementaria a esta, en Jiménez (1996, 86-87). Allí se pone en diálogo el tono general de «Vals del aniversario» con algún otro poema de Gil de Biedma, observando fundamentales diferencias.

en número, si atendemos al esquema anterior. El resultado es un romanticismo cotidiano<sup>17</sup>.

Pero «Vals del aniversario» encierra su armonía en detalles más finos. No es solo que lo concreto y lo abstracto se unan sin ninguna disonancia o que los períodos romántico y cotidiano hagan lo propio: ambos también están puestos en complementariedad. Si la primera parte se presenta más concreta (vv. 1-16), en ella el romanticismo goza de mucha mayor importancia que en la segunda (vv. 17-30), donde lo cotidiano se impone con creces: a la luz de la figura 1, 12 focos románticos y 13 cotidianos hasta el verso 16, en tanto que 4 románticos y 13 cotidianos desde el 17 al 30. Dos partes que están conectadas gracias a dos versos esenciales: «... mientras que nos miramos tiernamente, incómodos / de no sentir el peso de tres años» (vv. 15-16), situados en el centro métrico del poema, a la mitad de los treinta versos, y todavía dentro de la primera parte. Estos dos marcan el cambio de un balance más o menos equilibrado del romanticismo y la cotidianidad al predominio claro de la cotidianidad, decantación debida a que la primera parte del poema se encamina hacia el presente de los dos amantes, con alguna reflexión, y la segunda tiende más a la reflexión, menos a detenerse en los pormenores de la experiencia romántica.

De ahí que entienda que la primera parte del poema es más marcadamente romántica y la segunda más marcadamente cotidiana, lejos de una interpretación meramente cuantitativa de la figura 1, que sirve como orientación primaria. Ahora bien, ambas se presentan mixtas, impuras: lo cotidiano y lo romántico permean cada una, en mayores o menores dosis. O sea, estamos asistiendo a un ejercicio de equilibrio que emana de la complementación de fuerzas, en apariencia, contradictorias.

Más aún, el verso 15 representa, a pequeña escala, la armonía del amor, el romanticismo («mientras que nos miramos») y el paso del tiempo, la sintonía de lo cotidiano («tiernamente, incómodos»), ejemplificando por sí solo el sentido del poema entero y anunciando, con el verso que sigue, la tendencia a lo

---

<sup>17</sup> Con ello, claro está, no estoy afirmando que la reivindicación de la cotidianidad en el amor resulte motivo exclusivo de la literatura de Gil de Biedma, ni que sea el único o el primero en cultivarla. Baste pensar en la poesía de Luis Alberto de Cuenca, impregnada de lo que se ha denominado «lo cotidiano maravilloso, lo maravilloso cotidiano» (Letrán 2014, 216), para encontrar otro ejemplo significativo en este sentido. Recordemos su poema «El desayuno», de *El hacha y la rosa*, que comparte con «Vals del aniversario», entre otras cosas, el rechazo de un romanticismo ajeno al día a día y el uso de la intertextualidad, como más abajo veremos en relación con la composición de Gil de Biedma. «El desayuno» contiene, a modo de *contrafactum*, una alusión al poema número 15 de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, de Pablo Neruda, que se sitúa en los primeros versos, como en el texto de Neruda: «Me gustas cuando...» (ver Sáez 2019). Por su enfoque complementario al de la presente contribución, cabe destacar Gruia (2008), donde se aborda la poesía de Gil de Biedma –con menciones a «Vals del aniversario»– en relación con una categoría concreta: la «ternura inteligente».

cotidiano en la segunda parte, con la que entronca: «... de no sentir el peso de tres años» (v. 16). Funcionan, así, estos dos versos como coda de la primera e introducción de la segunda, y ambas se hilvanan en perfecta armonía, que se dilata hasta los últimos coletazos del texto:

... si no es con cierta imprecisión, y el sábado,  
que es hoy, queda tan cerca  
de ayer a última hora y de pasado

mañana  
por la mañana... (vv. 26-30),

versos que han de relacionarse con los primeros: «Nada hay tan dulce como una habitación / para dos...» (vv. 1-2). Mientras que los versos 1-2 propenden en su inicio al romanticismo, los versos 26-30 se acercan a la cotidianidad, culminando en unos puntos suspensivos importantes a los efectos del poema –como aprecia Voutsas (2012, 208)–: suscitan sugerencia y continuidad. Principio y final inciden, por consiguiente, en los dos polos. Además, obvio es, contrastan en cierto modo, dado que lo esperable de lo concreto sería que se apegase a lo cotidiano, así como que el romanticismo diese pie a abstracciones de todo tipo. Pero aquí no, como se deduce de lo anterior y recojo en este nuevo esquema, poniendo el acento en el rigor constructivo de «Vals del aniversario»:

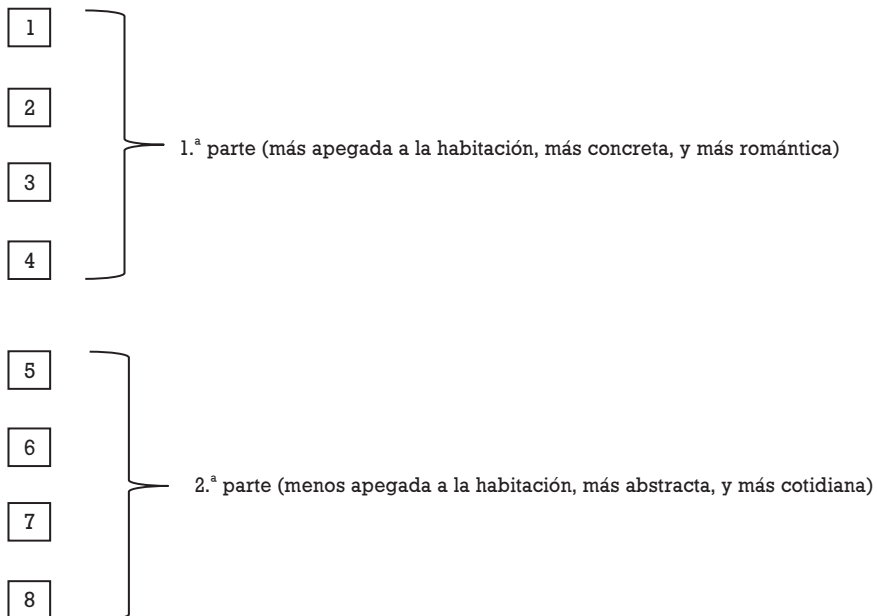


FIGURA 2. Las partes, por estrofas, de «Vals del aniversario».

En estas coordenadas, asistimos a una muestra de minuciosa cohesión semántica, tensada no solo gracias al cuidado progreso entre los versos y las estrofas, que se refleja en el conjunto, sino también gracias a dos recursos afines a la expresión del poema: a) la ironía y b) una imagen: el vals.

Por un lado, bien es conocida la tendencia de los textos biedmanos al matiz irónico, hasta erigirse en componente sustancial y configurador de muchos de ellos (ver Voutsas 2012, 207; Cañas 1990, 37). En «Vals del aniversario», este asoma en un ambiente propicio para el equívoco; por ejemplo: «Y este sabor nostálgico, / que los silencios ponen en la boca, / posiblemente induce a equivocarnos...» (vv. 18-20). Versos estos que deben emparentarse con los últimos de la composición, los cuales inciden en la construcción del amor en el tiempo, presentando el primero como una fuerza que no se resiente ante la influencia del *continuum* de los días que se enlazan en las vivencias de los amantes. Antes bien, el amor se incardina en ese *continuum* y así se renueva constantemente. La equivocación, la confusión se despojan, por tanto, de cualquier connotación negativa y no responden más que a una ironía que entra a formar parte del juego de unos amantes que se debaten entre el recuerdo, el presente y el futuro, entre la trascendencia y la intrascendencia de lo que están viviendo en la habitación de ese hotel. Otros ejemplos podrían traerse a colación, pero el resultado de analizarlos no diferiría mucho de este, que se hace extensible al total de la pieza. Todo en ella se armoniza<sup>18</sup>.

Asimismo, la ironía permite rehuir la falacia patética, en la cual no incurre en ningún caso Jaime Gil de Biedma en el poema, al estilo de su admirado Luis Cernuda, que escapó de ella gracias a varias estrategias, entre las cuales ocupa un lugar preeminente el aprendizaje de la poesía inglesa –particularmente, de T. S. Eliot y el correlato objetivo («objective correlative»), expuesto en «Hamlet and His Problems» (1919)<sup>19</sup>. En «Vals del aniversario», la ironía

<sup>18</sup> Según Cañas, al evitar toda carga romántica plena, se consigue «quitarle melodramatismo a la aventura» (1990, 37) que se describe en el poema. Gil de Biedma, en orden general, formuló el debate entre lo trascendente y lo intrascendente por medio del antagonismo entre «hijo de Dios» e «hijo de vecino» (ver Gil de Biedma 2010a). A esta última distinción concedió importancia José Teruel Benavente en sus clases dedicadas a Jaime Gil de Biedma y su literatura a las que asistí en la Universidad Autónoma de Madrid, con otras observaciones de las que se sirve este artículo.

<sup>19</sup> Luis Cernuda es uno de los principales referentes de Gil de Biedma (ver Barón Palma 1986; Aullón de Haro 2003; Maqueda de Cuenca 2005; Gil de Biedma 2010b; Ferrero 2011). Evoquemos las palabras que dedicó el autor de *La Realidad y el Deseo* a su evolución en este aspecto, dentro de *Historial de un libro* (1958): «Aprendí [de la poesía inglesa] a evitar, en lo posible, dos vicios literarios que en inglés se conocen, uno, como *pathetic fallacy* (creo que fue Ruskin quien le llamó así), lo que pudiera traducirse como engaño sentimental, tratando de que el proceso de mi experiencia se objetivara, y no deparase solo al lector su resultado, o sea, una impresión subjetiva; otro, como *purple patch* o trozo de bravura, la bonitura y lo superfino de la expresión, no condescendiendo con frases que me

garantiza el sentimiento no desbordado, esto es, rebaja el sentimentalismo y evita excesos que pudieran resultar perjudiciales para la expresión poética. La experiencia textual se perfila así alejada de cualquier conato de patetismo, al cual bien pudiera accederse por el asunto que se aborda<sup>20</sup>.

Por el otro, la lógica que aporta el vals no resulta tan común en la poética biedmana. ¿Por qué este baile como cañamazo para agrupar los ingredientes diseminados en el poema, sin que se le haga mayor mención que la del título? La respuesta ha de rastrearse, primero, en los usos poéticos del autor, proclive a apropiarse de manifestaciones literarias ajenas<sup>21</sup> o, incluso, de otras artes<sup>22</sup>. Pensemos en un solo libro, *Moralidades*<sup>23</sup>, y tres poemas distintos: «Albada», heredera de la composición poética medieval de uso trovadoresco; «*Trompe l'œil*», que remite a la técnica pictórica correspon-

---

gustaran por sí mismas y sacrificándolas a la línea del poema, al dibujo de la composición» (1994, 646).

<sup>20</sup> Apunta Mangini González: «El tono de la experiencia real que Gil de Biedma adopta en muchos de sus poemas expone dos actitudes muy distintas: primero, de confianza o intimidad (para expresar a veces su nostalgia por la comprensión inocente y ya imposible del mundo, no muy distante del sentimiento romántico); luego, de ironía, de desengaño y escepticismo frente a sus experiencias pasadas. [...] el tono irónico suele suponer la rectificación de la experiencia; anula algunos valores de su confesión, rompe la intimidad o resta patetismo a sus declaraciones. En otras ocasiones parece un mecanismo defensivo, para no desnudarse nunca totalmente frente al lector...» (1980, 76-77). También, Cañas: «... muy frecuentemente la salida irónica hará que se evite el vacío sentimentalismo» (1990, 37).

<sup>21</sup> Como se ha estudiado con solvencia, las composiciones literarias biedmanas suelen albergar resonancias de otras. Es aceptada la clasificación –que no busca la exhaustividad– de García Montero en torno a su tipología: a) «... cita de autor clásico, colocada al inicio del poema, se utiliza después como parte interior y apoyatura de éste»; b) «... citar directamente a otro poeta, más en tono de una conversación entre amigos que en el de una prosa erudita»; c) «Eludiendo los nombres propios, se globaliza el oficio de poeta y se le concede a los versos el carácter de una frase de uso común»; d) «A veces se incluyen en el poema, sin aviso previo, versos enteros, conocidos o no, de otros poetas»; e) «En otras ocasiones las citas no son respetadas y se manipulan gradualmente, enmascarándolas dentro de los poemas», y f) «Cerrando el círculo, Gil de Biedma se cita a sí mismo y aprovecha su propio material anterior, convirtiéndose en referente e interprete [*sic*]» (1986, 115-116). Para la intertextualidad en Gil de Biedma, ver, entre otros, Goytisolo (1986), Persin (1987), Cañas (1990, 25-32), Dirscherl (1992), Aparicio Maydeu (1996), Díaz de Castro (1996), Armisén (1999), Soria Olmedo (2010) o Rodríguez Fernández (2016). Para Cañas, el manejo de la intertextualidad concede a Gil de Biedma una orientación «posmoderna» (1990, 29) anclada en la primacía de la ironía.

<sup>22</sup> Aunque alejado siempre de lo que Cañas nombra como la «grotesca petulancia culturalista» (1990, 31), que opone a la poética biedmana. Gil de Biedma no profesa ninguna clase de admiración hacia el culturalismo, tal como lo entendieron los novísimos principalmente, y lamenta, como dice Cañas, la «falta de una auténtica asimilación de la cultura que viniera a ser parte de la experiencia vital del poeta y que, una vez usada esa cultura, sirviera para expresar más adecuadamente la humana tarea de lector y autor» (1990, 31).

<sup>23</sup> Rico en intertextualidad (Riera 1999, 14; Valender 2010, 24-25).

diente<sup>24</sup>, y «Canción de aniversario», deudora de la música<sup>25</sup>. Especialmente interesante ahora es el último, por sus conexiones con «Vals del aniversario», reconocidas en la voz del poeta<sup>26</sup>:

El siguiente poema, que se titula «Canción de aniversario», es un *remake* de un *topos* que también había desarrollado anteriormente en un poema de mi primer libro, titulado «Vals del aniversario». Éste se titula «Canción de aniversario». Probablemente esta afición al tema del aniversario amoroso viene a que, por un lado, favorece muy bien una tendencia de mi poesía a desarrollar temas amorosos, que no es tanto escribir poemas de amor como escribir poemas sobre la experiencia amorosa; por otro lado, debe también mucho a que desde muy pronto he sido un lector ferviente de un poema de aniversario, «The Anniversarie» de John Donne; y a que el tema de –para decirlo con un título de un poema suyo– «Amor de muchos días» aparece muy frecuentemente en Jorge Guillén, y hay un espléndido poema de la edición del cuarenta y cinco, «Con nieve o sin nieve», que también siempre está presente de alguna manera en mis poemas de aniversario. El primer poema de aniversario que escribí, «Vals del aniversario», es del tercer aniversario; éste es del sexto y, realmente, como con el tiempo se acostumbra uno a todo, es mucho más optimista el sexto aniversario que el tercero (Gil de Biedma 2010c, 1093-1094)<sup>27</sup>.

En efecto, la temática del aniversario le resulta afín, por la armonización que supone entre el amor y el tiempo, tan visible en el poema en cuestión, donde esta, además, se beneficia de un ejercicio metafórico. En virtud de

---

<sup>24</sup> Además, dirigida en el paratexto a un pintor: «A la pintura de Paco Todó» (Gil de Biedma 2010c, 171). Se trata de Francesc Todó, importante personalidad para los miembros de la Escuela de Barcelona; por ejemplo, Gil de Biedma, Carlos Barral y José Agustín Goytisolo participaron en el libro que se le dedicó en 1961: *Homenatge a Todó. Homenaje a Todó* (Riera 1988, 237).

<sup>25</sup> El marbete «canción» fue utilizado y explorado por Luis Cernuda, que sentía una especial inclinación por lo que formuló como el «poema-canción» (ver López Castro 2000; Mármol Ávila 2018). A estos efectos, se pronunció en *Historial de un libro* (Cernuda 1994, 635). Gil de Biedma se apropió tan a conciencia de este marbete, seguramente influido en parte por Cernuda, que encerró en él uno de sus poemas más lapidarios: «Canción final», último de su último poemario, *Poemas póstumos*. Por el título y el lugar en el poemario, la composición cuenta con un significativo antecedente, como es «La canción desesperada» con que Neruda finaliza sus *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, entre otros.

<sup>26</sup> En ellas se ha detenido Rovira (1986, 165-167). Declara: «La lectura de “Canción de aniversario” implica la del “Vals del aniversario”...» (Rovira 1986, 188).

<sup>27</sup> El vínculo con Donne ha sido abordado en Walsh (2004, 69, 232). Dentro del panorama de la poesía europea, a propósito del aniversario, es necesario citar también a Petrarca (ver Rodrigo 1995), aunque no por ello haya que sostener que Gil de Biedma pensó directamente en el poeta de Arezzo al elaborar sus versos. Más bien, se puede decir que el aniversario, de un modo u otro, ha recorrido, como motivo temático, la poesía europea a lo largo de los siglos, con Petrarca, Donne y Gil de Biedma como tres cimeros cultivadores, entre otros que podrían citarse.



este, se emplea el vals como imagen a la cual se traslada la cercanía de los amantes, su comodidad, su ritmo –su experiencia, en definitiva–, que vendrían a corresponder con los movimientos característicos de este tipo de baile, definido ya etimológicamente a tenor de su agilidad<sup>28</sup>, aunque controlada, al igual que el romanticismo con el tiempo. Se realiza así un control también sobre el sentimentalismo, evitando excesos gracias a la transposición en esa imagen que condensa el significado del conjunto del texto, a tono con el principio del correlato objetivo que teorizaba Eliot en su mencionada contribución.

Se traza en el poema, así las cosas, un proceso que gira en torno al amor, que se caracteriza por *volver* a él constantemente, con lo cual incidimos en la etimología de *vals*. Podemos ilustrar este movimiento gracias a otro poema, de *Moralidades*, donde el mencionado verbo desempeña un papel destacado:

Mi recuerdo eran imágenes,  
en el instante, de ti:  
esa expresión y un matiz  
de los ojos, algo suave

en la inflexión de tu voz,  
y tus bostezos furtivos  
de lebre que ha maldormido  
la noche en mi habitación.

Volver, pasados los años,  
hacia la felicidad  
–para verse y recordar  
que yo también he cambiado (Gil de Biedma 2010c, 175)<sup>29</sup>.

De paso, la imagen del vals coloca a Gil de Biedma en una interesante trayectoria de poetas que recurrieron a este baile con algún fin estético, sin que ninguna otra producción suya remitiese al mismo procedimiento: no hay más valeses biedmanos. Particularmente, iniciadores de esta dinámica en el siglo XX español fueron dos de la generación del 27, con tres composiciones: «El vals», de *Espadas como labios*, de Vicente Aleixandre, y «Pequeño vals vienés» y «Vals en las ramas», de *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca. En estos, la imagen cumple con otro propósito: rememorar la cultura

<sup>28</sup> Así en Corominas y Pascual: «... del alem. *walz* íd., derivado de *walzen* ‘hacer rodar’ (de la misma raíz indoeur. que el lat. *volvere*); de *walzen*: *valsar*...» (1983, s. v. *volver*).

<sup>29</sup> Nótese la semejanza con el famoso tango que popularizó Carlos Gardel: «Volver» (Gutiérrez 1996, 374). Nueva muestra de la interdiscursividad (ver Segre 1984) que impregna la escritura de Gil de Biedma. El verbo fue utilizado también por Cañas en una valiosa antología de nuestro autor, lo cual trasluce su importancia con relación a la poesía biedmana (Gil de Biedma 1990).

nobiliaria que se apropió del vals como signo distintivo en los salones de la Viena dieciochesca y en adelante, y que hizo de él modelo de sofisticación (ver Hernández 1990; Valverde 1990; Lamb 2001), con lo que se impone el valor de sinécdoque en relación con el Imperio austrohúngaro, especialmente visible en «Pequeño vals vienés» (Mármol Ávila 2020). Así, estos autores se apartan de la sociedad que impulsa esa clase de baile, sin que ello suponga perjuicio alguno para el vals en sí mismo, para el hecho estético. Los matices son, sin embargo, notorios en cada poema.

Por el contrario, en «Vals del aniversario» este principio de sinécdoque está ausente. Se trata, más bien, de una metáfora que sirve para sugerir las pautas de armonía que creo haber puesto de relieve. Y con ello se traslada una imagen de un arte, la música o el baile, a otro, la literatura, amén de que se aúnan en un solo pulso poético nociones que la tradición literaria ha estimado con frecuencia en pugna o, al menos, no ha sabido maridar muchas veces en este grado, como son el romanticismo y la cotidianidad<sup>30</sup>.

En conclusión, y empezando por el final, «Vals del aniversario» conforma su almacén poemático a través del vals, lo cual sugiere, ya desde el título, la pausa y la intimidad que desgranar sus treinta versos, pero más aún la armonía que equilibra todo lo que sucede y se dice en el poema, como se extrae del estudio de los períodos textuales que lo componen, con los fundamentales versos 15 y 16 como enlace entre dos partes que varían en sus grados de romanticismo y cotidianidad, de concreción y abstracción. Pero variación no es sinónimo de disonancia, y todos esos conceptos encuentran su cabida y su orden en la experiencia íntima de dos amantes cuyo amor se renueva en el tiempo; un amor que esta vez se celebra en la habitación de un hotel con motivo de su aniversario. En este espacio se funden el romanticismo y la cotidianidad, como se funden en el total del poema, que relaciona ambos motivos en perfecta complementariedad, con dosis de ironía y el recurso a una imagen, como es la del vals, que perfilan el poema anudando elementos distintos y evitando el exceso sentimental. El ponderado diseño de la estructura y el medido progreso de versos y estrofas gozan de especial importancia en esta muestra de armonía poética, que resulta en un romanticismo cotidiano no exclusivo de «Vals del aniversario» en el total de la producción literaria de Jaime Gil de Biedma.

---

<sup>30</sup> Amén de otras razones, la armonía originada por la concordancia entre sucesivas disparidades lleva a Laguna Mariscal (2002, s. p.) a postular un epigrama de Asclepiades de Samos como fuente de inspiración de «Vals del aniversario», así como de «Canción de aniversario», a tal punto que Gil de Biedma lo imitaría en ambos poemas. Advierte elocuentes concomitancias entre los tres.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alonso, Dámaso y Francisco Rico. 1986. «Prolegómenos a un poema de Jaime Gil de Biedma». *Litoral* 163-165: 86-89.
- Aparicio Maydeu, Javier. 1996. «El verbo hecho tango o de la literatura como juego en Jaime Gil de Biedma». En *Actas del Congreso «Jaime Gil de Biedma y su generación poética», I. En el nombre de Jaime Gil de Biedma*, editado por Túa Blesa, coordinado por Alfredo Saldaña y M.<sup>a</sup> Pilar Celma, 145-148. Zaragoza: Gobierno de Aragón.
- Armisen, Antonio. 1999. *Jugar y leer. El Verbo hecho tango de Jaime Gil de Biedma*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Aullón de Haro, Pedro. 2003. *La obra poética de Gil de Biedma. Las ideaciones de la tónica y del sujeto*. 2.<sup>a</sup> ed. Madrid: Verbum.
- Barón Palma, Emilio. 1986. «Cernuda, Gil de Biedma y la poesía irónica moderna». *Litoral* 163-165: 130-137.
- Blesa, Túa, ed. Alfredo Saldaña y M.<sup>a</sup> Pilar Celma, coords. 1996. *Actas del Congreso «Jaime Gil de Biedma y su generación poética», I. En el nombre de Jaime Gil de Biedma*. Zaragoza: Gobierno de Aragón.
- Cabanilles, Antonia. 1989. *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Castellón: Col·legi Universitari de Castelló.
- Cantín Luna, Inmaculada y Matilde Cantín Luna. 1996. «Contribución a una bibliografía de Jaime Gil de Biedma». En *Actas del Congreso «Jaime Gil de Biedma y su generación poética», I. En el nombre de Jaime Gil de Biedma*, editado por Túa Blesa, coordinado por Alfredo Saldaña y M.<sup>a</sup> Pilar Celma, 565-580. Zaragoza: Gobierno de Aragón.
- Cañas, Dionisio. 1990. «Introducción». Jaime Gil de Biedma, *Volver*, editado por Dionisio Cañas, 9-48, 3.<sup>a</sup> ed. Madrid: Cátedra.
- Cernuda, Luis. 1994. *Obra completa, II. Prosa, I*. Editado por Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela.
- Corominas, Joan y José A. Pascual. 1983. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Vol. V. Madrid: Gredos.
- Díaz de Castro, Francisco J. 1996. «Lectura y escritura en Jaime Gil de Biedma». En *Actas del Congreso «Jaime Gil de Biedma y su generación poética», I. En el nombre de Jaime Gil de Biedma*, editado por Túa Blesa, coordinado por Alfredo Saldaña y M.<sup>a</sup> Pilar Celma, 57-77. Zaragoza: Gobierno de Aragón.
- Dirscherl, Klaus. 1992. «Poesía bajo Franco: Jaime Gil de Biedma entre compromiso y juego intertextual». En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, editado por Antonio Vilanova, 1721-1730. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Domínguez Caparrós, José. 2004. *Diccionario de métrica española*. 2.<sup>a</sup> ed, 1.<sup>a</sup> reimpr. (revisada). Madrid: Alianza Editorial.
- Egea, Javier, Álvaro Salvador y Luis García Montero. 1983. *La otra sentimentalidad*. Granada: Don Quijote.
- Eliot, T. S. 1919. «Hamlet and His Problems». *Athenaeum* 4665 (26 de septiembre): 940-941. [Reseña de J. M. Robertson, *The Problem of «Hamlet»*].
- Ferrero, Graciela. 2011. «Luis Cernuda en dos poetas futuros: Jaime Gil de Biedma y Luis García Montero». *Abehache* 1: 1-15. <http://www.hispanistas.org.br/arquivos/revistas/sumario/revista1/111-125.pdf>
- García Jambriña, Luis, ed. 2000. *La promoción poética de los 50*. Madrid: Espasa-Calpe.
- García Montero, Luis. 1986. «El juego de leer versos». *Litoral* 163-165: 113-120.

- Gil de Biedma, Jaime. 1990. *Volver*. Editado por Dionisio Cañas, 3.<sup>a</sup> ed. Madrid: Cátedra.
- Gil de Biedma, Jaime. 2010a. «Como en sí mismo, al fin». En *Obras. Poesía y prosa*, editado por Nicanor Vélez, 804-820. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Gil de Biedma, Jaime. 2010b. «El ejemplo de Luis Cernuda». En *Obras. Poesía y prosa*, editado por Nicanor Vélez, 545-550. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Gil de Biedma, Jaime. 2010c. *Obras. Poesía y prosa*. Editado por Nicanor Vélez. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Gil de Biedma, Jaime. 2015. *Diarios, 1956-1985*. Editado por Andreu Jaume. Barcelona: Lumen.
- Gimferrer, Pere. 1971. «Notas parciales sobre poesía española de posguerra». En Salvador Clotás y Pere Gimferrer, *30 años de literatura en España. Narrativa y poesía*, 87-108. Barcelona: Kairós.
- Goytisolo, Juan. 1986. «Notas sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma». *Litoral* 163-165: 75-83.
- Gruia, Ioana. 2008. «La “ternura inteligente” como posible categoría de análisis de la poesía de Jaime Gil de Biedma». *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 33: 255-266.
- Gutiérrez, Enrique. 1996. «Voz, travesía y huída [sic]. La experiencia de sí mismo en la poesía de Jaime Gil de Biedma y Manuel Vázquez Montalbán». En *Actas del Congreso «Jaime Gil de Biedma y su generación poética», I. En el nombre de Jaime Gil de Biedma*, editado por Túa Blesa, coordinado por Alfredo Saldaña y M.<sup>a</sup> Pilar Celma, 367-377. Zaragoza: Gobierno de Aragón.
- Hernández, Mario. 1990. «Música y poesía: tres poemas sobre el vals (1930-1931)». En *Poesía del 27*, coordinado por Aurora Egado, 61-94. Zaragoza: Ibercaja.
- Jiménez, José Olivio. 1996. «Borrar, borrarse: la escritura poética de Jaime Gil de Biedma». En *Actas del Congreso «Jaime Gil de Biedma y su generación poética», I. En el nombre de Jaime Gil de Biedma*, editado por Túa Blesa, coordinado por Alfredo Saldaña y M.<sup>a</sup> Pilar Celma, 79-90. Zaragoza: Gobierno de Aragón.
- Jiménez Millán, Antonio. 2005. «Quince cartas de Gil de Biedma a Caballero Bonald». *Campo de Agramante* 5: 18-54.
- Laguna Mariscal, Gabriel. 2002. «Jaime Gil de Biedma y la Tradición Clásica: evocación y apropiación». *Sincronía* 25. <http://sincronia.cucsh.udg.mx/lagunainv02.htm>
- Lamb, Andrew. 2001. «Waltz». En *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 1-13. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29881>
- Letrán, Javier. 2014. *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Renacimiento.
- López Castro, Armando. 2000. «Luis Cernuda y la canción tradicional». *Huarte de San Juan. Filología y Didáctica de la Lengua* 5: 45-60.
- Mangini González, Shirley. 1980. *Jaime Gil de Biedma*. Madrid: Júcar.
- Maqueda de Cuenca, Eugenio. 2005. «Cernuda en la obra de Gil de Biedma». En *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*, editado por Juan Matas, José Enrique Martínez y José Manuel Trabado, 421-434. Madrid: Akal.
- Mármol Ávila, Pedro. 2018. «La tradición literaria y la tendencia personal del poema-canción de Luis Cernuda». En *Nuevas perspectivas y aproximaciones sobre la crítica de la literatura en español*, editado por Alberto Escalante Varona, Ismael López Martín, Guadalupe Nieto Caballero y Antonio Rivero Machina, 141-160. Madrid: Liceus.
- Mármol Ávila, Pedro. 2020. «A propósito de la muerte, el vals y el yo poético en “Pequeño vals vienés”, de Federico García Lorca». En *La lupa y el prisma. Enfoques en torno a la literatura hispánica*, editado por Ana Abello Verano, Daniele Arciello y Sergio Fernández Martínez, 115-130. León: Universidad.
- Moix, Ana M.<sup>a</sup>. 2002. *24 horas con la Gauche Divine*. Barcelona: Lumen.

- Pérez Lasheras, Antonio, ed., Luis Beltrán Almería y Juan Carlos Pueo, coords. 1996. *Actas del Congreso «Jaime Gil de Biedma y su generación poética», II. Compañeros de viaje*. Zaragoza: Gobierno de Aragón.
- Persin, Margaret H. 1987. «Intertextual Strategies in the Poetry of Jaime Gil de Biedma». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 11 (3): 573-590.
- Pont Bonsfills, Anna. 1994. *La estética en la ética. Poesía crítica española del medio siglo: Caballero, González, Gil de Biedma, Barral y Goytisolo*. Tesis doctoral. Universitat de Lleida.
- Pozuelo Yvancos, José M.<sup>a</sup>. 1996. «Poética explícita y poética implícita en Jaime Gil de Biedma». En *Actas del Congreso «Jaime Gil de Biedma y su generación poética», I. En el nombre de Jaime Gil de Biedma*, editado por Túa Blesa, coordinado por Alfredo Saldaña y M.<sup>a</sup> Pilar Celma, 91-108. Zaragoza: Gobierno de Aragón.
- Quilis, Antonio. 1985. *Métrica española*. 2.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Ariel.
- Régas, Rosa. 2004. *El valor de la protesta. El compromiso con la vida*. Editado por Ignacio Fontes. Barcelona: Icaria.
- Riera, Carme. 1988. *La Escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*. Barcelona: Anagrama.
- Riera, Carme. 1999. «Prólogo». En Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, 7-16. 2.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Lumen.
- Rodrigo, M.<sup>a</sup> José. 1995. «Cronología e historia en el *Canzoniere* de Petrarca». *Cuadernos de Filología Italiana* 2: 77-89.
- Rodríguez Fernández, M.<sup>a</sup> Gracia. 2016. «El uso de la intertextualidad en Wystan Hugh Auden y Jaime Gil de Biedma». *Poéticas* 3: 119-135.
- Rovira, Pere. 1986. *La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Barcelona: Edicions del Mall.
- Sáez, Adrián J. 2019. «“Tu risa es una ducha en el infierno”: la reescritura de Neruda en “El desayuno” de Luis Alberto de Cuenca». *Boletín Hispánico Helvético* 33-34: 413-426. <https://bhh-revista.ch/wp-content/uploads/2020/07/21-BHH-33-34-S%C3%A1ez.pdf>
- Segre, Cesare. 1984. «Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia». En *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, 103-118. Turín: Einaudi.
- Soria Olmedo, Andrés. 2010. «Blas de Otero, Jaime Gil de Biedma y la intertextualidad». En *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, editado por Araceli Iruveda y Leopoldo Sánchez Torre, 291-302. Sevilla: Renacimiento.
- Teruel Benavente, José. 1996. «Del producto acabado, o sea, yo: Retórica de la experiencia en *Las personas del verbo*». En *Actas del Congreso «Jaime Gil de Biedma y su generación poética», I. En el nombre de Jaime Gil de Biedma*, editado por Túa Blesa, coordinado por Alfredo Saldaña y M.<sup>a</sup> Pilar Celma, 525-533. Zaragoza: Gobierno de Aragón.
- Valender, James. 1986. «Gil de Biedma y la poesía de la experiencia». *Litoral* 163-165: 139-148.
- Valender, James. 2010. «Introducción». En Jaime Gil de Biedma, *Obras. Poesía y prosa*, editado por Nicanor Vélez, 7-73. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Valverde, José M.<sup>a</sup>. 1990. *Viena, fin del Imperio*. Barcelona: Planeta.
- Voutsas, Styliani. 2012. *Constantinos Cavafis y Jaime Gil de Biedma: dos poetas, una concepción vital y estética*. Salamanca: Universidad.
- Walsh, Andrew Samuel. 2004. *Jaime Gil de Biedma y la tradición angloamericana*. Granada: Universidad.

Fecha de recepción: 21 de noviembre de 2019.

Fecha de aceptación: 19 de febrero de 2020.