

## “EL CALIU I LA CENDRA”. PERE GIMFERRER Y LAS AFINIDADES LITERARIAS

**Enric BOU**

Università Ca' Foscari Venezia  
enric.bou@unive.it

But this dedication is for others to read:  
These are private words addressed to you in public.  
T. S. Eliot

El temps ho destria tot. Intacte, el llibre és ara  
l'hereu d'un alt llegat.

Pere Gimferrer

**L**os buenos escritores son grandes lectores. Y a veces tienen una actividad importante como críticos literarios militantes, contribuyendo regularmente en publicaciones periódicas, o desplegando una gran atención para presentar un canon particular, que es parte integrante de su poética personal, a través de una mirada selección de escritores a través de artículos, prólogos, citas, homenajes. Pere Gimferrer no es una excepción. Desde los lejanos años de sus colaboraciones en las revistas *El Ciervo* o *Destino* (en esta última sustituyó a Rafael Vázquez Zamora como crítico) o bien a través de una cuidada selección de textos dedicados a otros escritores que pueden ser considerados sus maestros, referentes literarios que han tenido un impacto en la formación, Pere Gimferrer se ha dedicado a esta tarea con asiduidad y fortuna. Avanza el tiempo y cede la presión de las deudas y el escritor se puede permitir labor de padrinazgo. Es decir, escribir sobre escritores (o artistas) que le son afines o respecto de los cuales siente una particular atracción. Pienso, por ejemplo, en los casos de la poeta y narradora Maria Mercè Marçal o en el cineasta Albert Serra. A la primera le dedicó una frase solemne: “Amb Maria-Mercè Marçal desapareix la millor dona poeta que ha tingut la literatura catalana en tota la història”<sup>1</sup>. Y también un poema respuesta a una carta, que era un homenaje en su muerte, pero que también declaraba una admiración y era una propuesta de lectura:

---

<sup>1</sup>*La Vanguardia*, 12-7-98.

EN LA MORT DE MARIA-MERCÈ MARÇAL

El bosc és a tocar de can Bussana

Maria-Mercè Marçal

(Carta datada el 14-XI-97)

El bosc és a tocar de can Bussana  
i s'escanya la llum en el teixar;  
un cop de llança, al blanc d'aquesta plana,  
l'esgarrifança del matí lilà.

Passatgera de l'aigua selvatana,  
que et daves en almoïna com el pa,  
engrunadora de l'amor, germana  
de la fletxa que tota es vol lliurar:

vas viure com l'albatros en la nit,  
quan la tenebra atònita no el sap,  
aquell batec amb ànima de crit,

aquell clam de claror de cap a cap,  
que, al cel enlluernat, a trenc de dia,  
diu la fúria de la poesia:

més pur que tots nosaltres, aquest llamp  
que t'encén i t'immola en un estramp.

Agost de 1998

Para el segundo ha escrito un "Prólogo" al libro publicado como *booklet* dentro de una edición de *deuvedés* del cineasta. Allí leemos unas palabras sobre las películas de Albert Serra que podrían aplicarse a la primera poesía de Gimferrer en catalán, en particular a los poemas de *Els miralls* (1970): "Su materia prima y última es, por lo tanto, el tiempo y el espacio del rodaje que han sido retenidos en su duración final" (Gimferrer, 2010: 8).

Octavio Paz vivió siempre rodeado de poetas, escribiendo al mismo tiempo poesía y sobre la poesía. Se mantuvo constantemente en contacto epistolar con otros amigos poetas. Uno de ellos fue el joven poeta catalán Pere Gimferrer, quien había ganado con su primer libro, *Arde el mar*, escrito cuando apenas tenía diecinueve años, el Premio Nacional de Poesía. Poco después, Gimferrer empezó una relación epistolar con Paz. En abril de 1967, Paz escribe una larga carta a Gimferrer para comunicarle su opinión negativa respecto a la serie "Tres poemas" que ha apenas recibido. Estos poemas tenían que formar parte del libro *Madrigales*, que Gimferrer decidió abandonar a causa de los comentarios de Octavio Paz. En esta ocasión, el escritor mexicano hace algunas observaciones muy pertinentes sobre la poesía:

Rompía usted, precisamente con esa poesía a la que ahora regresa y con la que estoy en desacuerdo, ya le dije por dos razones: la primera porque no encuentro en ella la precisión, la ironía, las iluminaciones de ciertas zonas sombrías del alma o de la vida diaria, que me da la poesía de lengua inglesa y de la cual la española es, a un tiempo, una adaptación y una *amplificación*, a veces romántica (Cernuda, usted) y otras, las más, retórica; la segunda,

porque esa poesía, inclusive en lengua inglesa, no es moderna ni representa la «vanguardia» (para emplear ese vulgar y antipático término) (Paz: 21).

Paz establece los límites de la poesía que no le gusta. Al mismo tiempo, indica a su joven corresponsal los elementos del tipo de poesía que sí le gusta: una poesía escrita con precisión, que contenga ironía y que incluya una iluminación de las sombras de la vida cotidiana. Paz postula una modernidad similar a aquella de la poesía de influencia anglosajona escrita bajo la influencia de poetas como Ezra Pound y W. C. Williams, y por algunos poetas franceses posteriores al surrealismo (y añade sobre este particular: “que es bien poco”). En español, Paz postula la filiación surrealista de obras como *Poeta en Nueva York* de García Lorca, *Altazor* de Vicente Huidobro, *La destrucción o el amor* de Vicente Aleixandre, *Poemas humanos* de César Vallejo, o *Residencia en la Tierra* de Pablo Neruda (Paz: 21). Al mismo tiempo, Paz propone, a partir de una valorización crítica de la poesía española de los años sesenta, un elogio de un tipo de poesía que él mismo explora en sus poemas. En primer lugar ataca a los poetas españoles contemporáneos que están todavía fascinados por un realismo «descriptivo, nostálgico y didáctico», como si todavía vivieran a fines del siglo XIX. Según Paz, los poetas contemporáneos que a él le gustan se sienten atraídos por las relaciones entre la realidad y el lenguaje, por el carácter fantasmagórico de la realidad, por los descubrimientos en el terreno de la lingüística y la antropología, por el erotismo, la relación entre la droga y lo psíquico, y por todo aquello que permite construir o destruir el lenguaje. Y añade: “lo que está en juego no es la realidad sino el lenguaje. Y lo está de dos modos: la realidad del lenguaje y el no menos formidable lenguaje de la realidad. En este sentido –no en el de la retórica verbal– el surrealismo ha pasado –aunque, como es natural y con otro nombre reaparecerá, reaparece ya en la búsqueda de los poetas nuevos” (Paz: 21). Esta defensa de la realidad autóctona creada por el lenguaje está construida a partir de una crítica de la teoría surrealista. Para Paz, los surrealistas habían proclamado la libertad de la escritura poética para luchar contra la antinomia entre el yo y el lenguaje, al favorecer la impersonalidad y la objetividad del lenguaje inconsciente. Es claro que Paz postula la idea contraria: es partidario de un control absoluto del lenguaje que se dejaría al mismo tiempo dominar por él<sup>2</sup>. En las reflexiones que Octavio Paz dirige a su joven amigo Gimferrer, intenta convencerle de esta concepción de la poesía.

Y tuvo éxito. Algunos años más tarde, en los libros de poesía que Gimferrer escribe en catalán a partir de 1970, (*Els miralls*, *Hora foscant*), o en una serie de textos en prosa publicados en un periódico bajo el engañoso título de «Dietari» (1979-80), Gimferrer

---

<sup>2</sup> “Cuando los surrealistas proclamaron la libertad de la escritura poética, querían disolver la antinomia (para mí falsa) entre el yo y el lenguaje, pero no a favor de la conciencia personal, sino de la impersonalidad, la *objetividad*, del lenguaje inconsciente” (Paz: 23).

demuestra cómo se ha aprovechado de la lección de Paz. Por ejemplo, escribe sobre Wallace Stevens:

Al capdavant, tot conflueix: el poema és l'espectacle –mental i sensitiu– del procés de creació de la poesia, semblant al procés de revelat d'un negatiu fotogràfic, on el contrast –pàl·lidament platejat– del blanc i el negre virarà, en una mutació progressiva, cap a l'esclat concís i suau, o fort i colpidor, dels colors límpids. La claror de la intel·ligència perfecta, de la sensitivitat més afinada, tensa en l'aire pur i enlluernador. Dimarts, 12 [febrer 1980] «El poeta americà» (Gimferrer 1995: 234).

Gimferrer demuestra haber bien aprendido la lección de Octavio Paz y se muestra partidario del principio de la existencia de un hecho poético, a la vez mental y sensible, compuesto por visiones luminosas, exóticas, oscuras o abstractas; visiones ligadas solamente a la imagen visual o el sonido, o concebidas como combate de ideas y de conceptos. El clima de esta relación intelectual, que no se extinguió sino con la muerte de Paz en 1998, y que fue el tema de un poema “La arboleda” dedicado “A Pere Gimferrer”, y del estudio que Gimferrer ha consagrado a la obra poética de su maestro y amigo, *Lecturas de Octavio Paz* (1980). Este poema establece de nuevo algunas conexiones con el ensayo *El mono gramático* y nos muestra la renovación de la poética de Paz que se ha producido durante su estancia en la India. El poema es una breve descripción de las transformaciones que suceden durante una puesta de sol: el paso de la luz a la sombra, la observación del exterior a partir del interior, que se confunden en una casa y en el espíritu del poeta. El bosque aparece en el ensayo como una metáfora de la página. Las ramas y las lianas son una representación del significado de cada palabra, que están todas entrelazadas y relacionadas entre ellas. Las imágenes que relacionan la naturaleza y el lenguaje son las mismas en el poema: “La arboleda, / quieta de pronto, / es un tejido de ramas y frondas” (Gimferrer 1980: 108). Más allá, Paz propone la confusión entre naturaleza y escritura, lenguaje, palabra, cuando presenta unas gotas de tinta sobre un papel que no es otra cosa que el cielo del sol que se pone: “En la región central / gruesas gotas de tinta / esparcidas / sobre un papel que el poniente inflama, / negro casi enteramente allá, / en el extremo sudeste, / donde se derrumba el horizonte” (Gimferrer 1980: 113). Este poema evoca una “arboleda” precisa, la cual es observada desde el interior de una casa que corresponde a la de *El mono gramático*. El poema describe un instante muy particular. La interpretación de Gimferrer ilumina al mismo tiempo nuestra comprensión del poema de Paz, así como la poética propia de Gimferrer, quien hace exactamente la misma operación en sus prosas del *Dietari* o en sus poemas. Como escribe Gimferrer a propósito del poema de Paz:

[...] aislado, detenido y *reproducido* o nuevamente animado, permanece aquí en el nivel de la pura percepción fenomenológica: no se nos invita a entrar en él, a desgarrar su entraña, sino, simplemente, a verlo inmovilizarse, en transición hacia su dejar de ser, durante la lectura, esto es, a verlo *transcurrir* ante nosotros (Gimferrer 1980: 106).

El verso de conclusión de este poema confirma la idea de que los objetos cotidianos que el poeta ve en el interior de la casa (el cubo de la basura, una tinaja de barro vacía) no son sino nombres y nos empujan a regresar al blanco del inicio del poema: “Sobre sí mismo / el espacio / se cierra. / Poco a poco se petrifican los nombres”. Según el comentario de Gimferrer: “hemos ido de la inmovilidad a la fijeza, y también del blanco al blanco en la página” (Gimferrer 1980: 113). Gimferrer ha aprendido bien la lección de su maestro Octavio Paz, como se puede comprobar en sus textos críticos o incluso en su poesía en catalán, en particular en libros como *Els miralls* y *L’espai desert*.

Pere Gimferrer no se puede considerar exactamente un bibliófilo. Pero si es una de las personalidades de nuestro mundo cultural que ha demostrado un interés y una pasión más decidida por todo lo relacionado con el mundo del libro. Como editor y crítico literario, como cinéfilo y crítico cinematográfico, ha acumulado a lo largo de los años una colección envidiable de imágenes y recuerdos que ha distribuido sabiamente en sus textos de creación literaria o de ensayo crítico. Como decía Walter Benjamin: “Cualquier pasión limita con el caos, pero la pasión del coleccionista asemeja al caos de los recuerdos”. Y añadía: “para un coleccionista de verdad al trasfondo de un objeto se añade una enciclopedia mágica, la quintaesencia de la cual es el destino de este objeto” (Benjamin 1973: 63). La suya es una pasión de coleccionista, que es dominada por un muy positivo caos de recuerdos. Gimferrer no es un gran coleccionista al estilo de los grandes nobles del Renacimiento que recorrían Europa, París y Venecia, en busca de manuscritos, incunables o autógrafos. Los libros raros son para él un motivo de atención, pero en otro nivel. En su caso, no se puede aplicar el adjetivo de bibliófilo en el sentido estricto de alguien que ama las primeras ediciones, sino en un sentido más amplio de obsesión por el libro y la lectura. Gimferrer se acerca al libro no exactamente como hace el bibliófilo, prestando atención a la calidad y prestigio de una edición determinada, sino, atento al sentido de las palabras, queriendo desentrañar un ritmo de sentidos, que una memoria prodigiosa le permite combinar. Queriendo adivinar y encontrar el destino de objetos, citas, lecturas, o las imágenes llamativas. En verso y en prosa, en catalán o en español, su literatura es un ejercicio de funambulismo de sentidos y para los sentidos.

Poeta y crítico, de arte, de cine, de literatura, el coleccionismo ocupa un lugar diferente en su universo mental. O, mejor, se trata de un coleccionismo que corresponde a otra categoría. Pere Gimferrer ha escrito a menudo sobre la bibliofilia y ha manifestado un interés por la construcción también de una cinemateca. Son colecciones de tipo diferente, ya que están constituidas de lecturas e imágenes y la habilidad de establecer vínculos entre ellas. Por razón de esta condición particular de coleccionista de otro tipo, muchos de sus textos corresponden a la pasión lectora del poeta Gimferrer. Él actúa como aquel personaje de un conocido cuadro de Carl Spitzweg, *La rata de biblioteca* (1850), que se ha citado a menudo como perfecta ilustración de un tipo de coleccionista-lector.

Situada en lo alto del mirador que le concede una escalera de madera, con libros bajo el brazo, entre las rodillas y uno en cada mano, es la imagen tópica y entrañable de quien se ha desatado en apariencia del mundo y ha iniciado expediciones con la mente por parajes inexplorados y atractivos que ofrecen las páginas de los libros. Es la imagen de uno que lee ávidamente, desordenadamente y que consigue refugiarse en un lugar privado, que sabe “estar solo”, y crea en su biblioteca un lugar de reposo y de instrucción. Y de protección del mundo.

En el *Dietari* destacan tres núcleos temáticos que resultan muy interrelacionados: la pasión por la literatura, la temporalidad, y diversas cuestiones que afectan a la ética del oficio de escritor. A Gimferrer le interesa presentar la literatura desde aspectos muy diversos. En primer lugar, el proceso de la escritura: la gravedad del corregir unas pruebas, la dificultad de expresarse con exactitud, el autoanálisis del proceso de escribir un dietario. Define con frecuencia la posición del escritor:

Una de les funcions més altes de la literatura és una mena de feina de neteja moral respecte al pensament. (...) l'escriptura ens farà plantejar en termes clars –fins i tot davant de nosaltres mateixos– la nostra pròpia relació amb els pensaments que ens regeixen la conducta. (...) La tensió extrema de la poesia moral –en un Ausiàs March, en un Baudelaire, en un Riba, en un Foix– prové, precisament, de l'esforç per dreçar una imatge nítida en aquest mirall (Gimferrer 1995: 110).

En segundo lugar, desde la perspectiva de los protagonistas, humanos y materiales, del sistema literario, se interesa por los libros y los escritores, por la lectura. Construye de este modo una especie de catálogo que abarca tiempo y literaturas lejanas y que le sirven para presentar reflexiones ejemplificadas y de altos vuelos sobre la literatura.

La lectura es uno de los grandes temas del *Dietari*. Vivimos en un mundo de prisas y múltiples empleos, de estrés y dolores de cabeza. Gimferrer se sorprende, que mucha gente lea sólo “por especialización” y haya abandonado el “placer” de leer lo considera una prueba de la pérdida de visión general que impera en nuestro mundo. En denunciarlo, nos hace de efecto espejo y nos hace ver nuestra propia posición como lectores. Otro día se pregunta si no somos las últimas generaciones que podremos leer los clásicos:

Potser les generacions que viuen ara seran les darreres capaces de llegir Dostoievski i Stendhal, Tolstoi i Flaubert, Balzac i Galdós i Dickens, amb aquest profit i aquest gust –insubstituïbles, supremes–, amb aquesta capacitat de participació i d'emoció. Potser serem els últims a tenir per herois els herois d'aquestes novel·les, a patir o enfurir-nos o entristir-nos amb les joies i les humiliacions d'aquestes criatures (Gimferrer 1995: 307).

El sentido de estas palabras es en parte elegíaco, de luto por una civilización que desaparece ante nuestros ojos. Pero es a la vez un toque de atención.

En otros pasajes recupera recuerdos de las lecturas de algunos poetas en momentos de su juventud, porque nosotros –afirma– somos la materia del libro. Lo relaciona con las lecturas de adolescencia, aquellas que marcan la experiencia del conocimiento de la gran

literatura en un momento, aunque de relativa inocencia, cuando el lenguaje “té exactament la mateixa contundència irrefutable i ambigua d'un objecte del món físic, aquesta sensació de flamarada a la cara que dóna també un quadre de Tàpies” (Gimferrer 1996: 15-16). La instigación del recuerdo que hace recuperar el nombre es suficiente para recrear como una experiencia visual la lectura de los autores más importantes, transformadores de un gusto, de una manera de leer y escribir: “N'hi ha prou de concentrar-me en el record perquè m'esclati, gairebé físicament, com una turquesa esberlada als ulls, la sumptuositat de carbons i de gemmes d'aquests noms: amb selves, amb marjals fangosos, amb carruatges de fusta envernissada sota una lluna fosca i colonial” (Gimferrer 1996: 14). Presenta la lectura como un momento transformador, comparándolo con el efecto que tiene un rayo centelleante en una noche de tormenta. Estamos en el ámbito de la relevación: “Un poder reactiu al qual assistim, en el fons, com aquell que assisteix a un xàfec imprevisible, i, de sobte, entre el farrigo-farrago de la tamborinada, es veu la cara en la claror del llamp. Però abans li ha calgut fer el buit, deixar lliure i net el camp visual de la consciència, veure l'angle d'orientació que convé. El centre és aquí: no pas en el llibre, sinó en l'individu que llegeix. Aquest és l'autèntic argument de l'obra” (Gimferrer 1996: 16).

En el ámbito del interés por el libro y la lectura, Gimferrer ha defendido una teoría de la lectura y del poema, heredera en muchos aspectos del pensamiento de Octavio Paz y en la que la idea de “revelación” es esencial:

Al capdavall, tot conflueix: el poema és l'espectacle –mental i sensitiu– del procés de creació de la poesia, semblant al procés de revelat d'un negatiu fotogràfic, on el contrast –pàl·lidament platejat– del blanc i el negre virarà, en una mutació progressiva, cap a l'esclat concís i suau, o fort i colpidor, dels colors límpids. La claror de la intel·ligència perfecta, de la sensitivitat més afinada, tensa en l'aire pur i enlluernador (Gimferrer 1995: 233).

La revelación también es significativa como sinónimo de descubrimiento del sentido de autores capitales:

La revelació de Racine –del que supremament és Racine: l'art més noble, més subtil i refinat dins la convenció i l'artifici, el matís més pur, la flama sota la llisor aparent del marbre, tot el que legítimament pot admirar i envejar un aprenent de poeta– es va produir llegint *Phèdre* aquella nit casernària (Gimferrer 1995: 67).

Los escritores, los artistas, constituyen otro centro de interés del *Dietari*. Así reúne una colección no hagiográfica de retratos, que son de deudas y de admiraciones, como una especie de galería de literatos ilustres, grandes hombres (y mujeres) que considera ejemplares. Al reivindicar la valía del poeta Wallace Stevens, establece toda una estirpe de otros poetas norteamericanos que le parecen de alta consideración:

Ezra Pound, *il miglior fabbro*, geni desordenat, en estat brut, com una pedra mal polida; geni de la gesticulació i del desordre, esborrany o projecte d'un Homer esmicolat abans de fer-se, talment un *puzzle* que no acaba d'encaixar les peces i que potser ens fascina per això mateix, perquè ens permet d'imaginar poemes possibles en un flux verbal,

magnetitzador, que els esbossa. I els «patricis americans», com deia Gabriel Ferrater: l'agrari i savi Robert Frost, l'estricta i noblíssim Robert Lowell. I William Carlos Williams, el juganer i el precís. I aquell empleat de banca, sempre amb un cert aire de funcionari de la poesia, britanitzant i britanitzat –l'imaginem amb cartera negra de pell i amb bombí–, i, quan vol, tan sacsejadament dramàtic, tan a prop de l'atavisme, de la por immemorial i del mite polsós i terrible: T. S. Eliot. (Gimferrer 1995: 232).

La galería incluye a los grandes nombres de la tradición occidental: Ovidi, Ramon Llull, Dante, Ausiàs March, Racine, Kafka, Joyce, Proust, Byron, y Dostoievski, y Stendhal, y Flaubert, y Goethe y Gògol, y Tolstoi y Emily Dickinson. Y Lautréamont, Joan Brossa, Hermann Broch.

También, como es lógico, incluye a los escritores de los es importante o le interesa la biblioteca o el mismo proceso de la creación, concentrado en el momento de la escritura. El recuerdo de la contemplación de la biblioteca de un escritor ilustre como es Robert Graves, le provoca el eco de todas las bibliotecas construidas con amor. Le hace adivinar una afinidad entre los libros y el lugar, el paisaje que se divisa desde la ventana:

Alts, els prestatges sostenien llibrots gruixuts i ben deixats; eren, no ja textos clàssics, sinó diccionaris grecs i llatins, i repertoris de mitologia. Es produïa –si ens hi fixàvem bé– una comunió instintiva entre la claror terral del paisatge i el món mític que bategava al fons dels patracols. L'arqueologia com a poema viscut (Gimferrer 1996: 88).

El momento de la escritura es evocado a propósito de Zorrilla. Nos describe la caligrafía, las enmiendas y añadidos perceptibles en la página manuscrita. Lo que le permite teatralizar el mismo momento, estableciendo un diálogo visual entre la escritura y la representación del texto de la obra de teatro que escribe:

La ploma del senyor José Zorrilla esgarrapa, resolta, el paper. Quan José Zorrilla escriu la lletra *d*, l'expandeix, part damunt, en un tirabuixó; quan escriu la *g*, o la *j*, no les clou, part davall, sinó que projecta un ganxo al peu del rengle. Sembla, encara, que sentim, d'ací o d'allà, l'esgarrinxada més brusca de la ploma ensopegant amb aquestes lletres ventisses. De sobte, en un full, hi ha, enganxat, un petit retall de paper: un afegitó. Aquesta variant enganxada al paper dóna peu a la representació dels mots: «¿Qué veis?» pregunta Ciutti a Brígida, duent-la al balcó, i ella respon: «*Veo un bergantín, / que anclado en el río está.*» Pel Guadalquivir enllà, el bergantí inversemblant i fabulós –deu o dotze remers sota la vela inflada en la foscor fluvial– té la comesa d'emportar-se a Itàlia els amants clandestins, en una nit de torxes i de clarors furtives, al palau demoníac del desig (Gimferrer 1996: 248).

La lectura hiperfilològica del texto le permite deducir sentidos, hacer propuestas de lectura y, por qué no, de representación del drama.

En otras de las prosas también consigue una especie de doble *mise en abîme*. Por ejemplo, un drama muy conocido de Zorrilla, es salpicado por el viento otoñal en un escenario, en una representación de noviembre:

Davant el cel blau de la decoració pintada, els carrerons antics del drama de Zorrilla –llenç fragilíssim de paper, que tremola al buf del cerç tardoral– prenen de cop, la consistència sòlida i compacta de la pedra. Ja no són decoracions. Los versos de la representació del texto de Zorrilla surten de l'escenari, com si saltessin d'aquests fulls de paperassa groga; surten i esclaten i arrasen i cremen el cor d'Ana Ozores, la romàntica, de la mateixa manera que –ja ho hem dit: tot és afer de punt de mira– poden encara, potser,



gallejadors i anacrònics, tornar-se a encendre un instant, flamerejar per a tots nosaltres, dellà la grogor opaca del paper (Gimferrer 1996: 249).

Recreación de las palabras en una representación teatral que sucede en una novela que fue olvidada por tantos años, y que se recrea en nuestra lectura del texto de Gimferrer. Nosotros lectores, reflejados en el impacto que las palabras tienen en una espectadora privilegiada en una ciudad vetusta. El fenómeno de la lectura en diálogo de textos y épocas, es ejemplificado, en otra ocasión, a propósito de la lectura de una edición de la *Pléiade*:

Percibimos, con una intensidad microscópica y milimétrica, retazos, segmentos, que nos estallan desde la página en los ojos y los oídos con la presión excesiva de una palabra subyugante; pero la historia no es aquí el dibujo de un tapiz, sino el puro proceso mental de una inteligencia única, agudísima, operando en el vacío abstracto de las palabras. ¿Qué ocurrió, por qué ocurrió? Ocurrieron unas palabras, imantadas por los polos complementarios de las máximas de maquiavelismo o la precisión sensorial extrema. Todo existió para ser palabra y, por la palabra, concepto o imagen nítida (Gimferrer 1985: 87).

La dedicación de Pere Gimferrer al mundo del libro se justifica en razón de su oficio principal, el de director literario en una editorial importante. Pero quizá esto no es sino un efecto secundario de sus grandes pasiones: leer, contemplar arte, mirar cine. En literatura le interesa toda la literatura. En particular una literatura que en un examen apresurado podría ser considerada como marginal, pero que tiene un valor intrínseco: “Raro es lo mal leído o mal comprendido; lo son algunas páginas de Moratín, lo son escritores de ahora mismo. Quizá lo raro es ser lector. Borges: ¿el raro supremo?” (Gimferrer 1985: 256). Estamos en una encrucijada en la que la lectura –una especie de lectura– se encuentra bajo ataque de los *mass media* y de las nuevas tecnologías. En las prosas de Gimferrer se vive entre líneas una defensa principal de la literatura (del arte y del cine). Lo que queda de una especie de civilización de la que –quizá– somos observadores displicentes de transformaciones definitivas. Los rescoldos de una ceniza. Escribió algo así a propósito lo que resta de la literatura de Ovidio, uno de los grandes escritores de nuestra tradición cultural. Saber ver en los textos, en las actitudes del poeta joven, la grandeza que lo confirma en la edad adulta, el calor moral: “El poeta jove –que no ha estat mai tan ben retratat com en aquesta desena elegia del quart llibre de les *Tristes* d'Ovidi– fa possible la subsistència moral i literària del mateix poeta ja adult. És el caliu que dóna vida a la cendra” (Gimferrer 1995: 28). El gesto de lectura y escritura, de contemplación y reflexión, de Pere Gimferrer nos hace saber ver en los libros lo que queda de un mundo. La continuidad de un fuego que no es de cenizas: “el caliu i la cendra”.

### Obras citadas

- BENJAMIN, B. (1973): “Unpacking My Library”, *Illuminations*. Fontana: London.  
GIMFERRER, P. (1980): *Lecturas de Octavio Paz*. Barcelona: Anagrama.

- (1985): *Los raros*. Barcelona: Editorial Planeta.
- (1995): *Obra Catalana Completa / 2. Dietari Complet, 1 (1979-1980)*. Barcelona: Edicions 62.
- (1996): *Obra Catalana Completa / 3. Dietari Complet, 2 (1980-1982)*. Barcelona: Edicions 62.
- (2010): “Prólogo”. Albert Serra, *Honor de caballería. Plano a plano* Barcelona: Intermedio.
- PAZ, O. (1999): *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer. 1966-1997*. Barcelona: Seix Barral.

TROPELIÁS