

## PERE GIMFERRER: LA ESCRITURA COMO (RE)FUNDACIÓN DE LA ESCRITURA

Túa Blesa

Universidad de Zaragoza

Leer precede necesariamente a escribir, que es, así, operación segunda. Lo precedente es, por supuesto, una obviedad, pero es la justificación de una estrategia crítica –una o varias, de las fuentes a las influencias– que viene mostrando a través de los siglos su fuerte atractivo para la práctica del comentario, lo que probablemente algo aporta a la lectura. No faltan, por otra parte, los textos en los que son los propios escritores quienes dan cuenta de cuáles han sido en su trabajo los modelos o referentes, como sucede en el caso de Pedro/Pere Gimferrer.

En lo que sería la clausura de su (ahora sabemos que primera) etapa de poeta en español, añadió a la publicación de sus poemas escritos entre 1963 y 1969, el prólogo titulado “Algunas observaciones”. Dejando aparte otras consideraciones, Gimferrer escribía que

De hecho, mi formación se basaba sobre todo en la generación del 27 y en poesía extranjera (Pound, Eliot, Perse...) y no pensaba ni poco ni mucho en que aquello tuviera o no que ver con lo que en poesía se estaba haciendo a mi alrededor [...] Ya hablé de mis influencias iniciales, a las que hay que añadir las de Alexandre y Octavio Paz (igualmente decisivas en el plano personal), así como la de Lautréamont, Lorca y Wallace Stevens. Y también, como he dicho en otra parte, influencias no pertenecientes al ámbito de la poesía: novela policial, cine americano de los años treinta y cuarenta. (1969: 12 y 13)

Además de la toma de posición con respecto a lo que era el quehacer de los poetas españoles de aquellos años, sobre lo que volveré más adelante, ahí quedaban consignadas las lecturas (o algunas de ellas) que, según el poeta, habían guiado su escritura y, con mayores o menores detalles, es decir, intertextualidades manifiestas o tonalidades, etc., con énfasis más o menos marcado en esto o aquello, la crítica gimferreriana ha venido desarrollando tales observaciones, a las que hay que añadir al menos las contenidas en las respuestas al cuestionario de José Batlló en su *Antología de*

la nueva poesía española (340-341) y las poéticas publicadas en *Nueva poesía española* de Enrique Martín Pardo (26-28) y en *Nueve novísimos poetas españoles* de José María Castellet (155-158), y habría que añadir a Rimbaud, mencionado en la segunda de las antologías citadas.

Pero las lecturas señaladas son las decisivas para los libros que se recogían en *Poemas 1963-69* y, como es natural, había otros poemas anteriores y otras lecturas y también sobre esto disponemos de indicaciones del propio poeta. Veinte años posterior a los textos mencionados, lejos, por tanto, de lo que pudiera ser un deseo de autoafirmación o polemizador, etc., se lee en “Itinerario de un escritor” que “el impulso realmente mimético que nace en mí hacia el año 58 era el de escribir poesía como Rubén Darío” (21) y, aunque ese intento era meramente *mimético* y, por tanto, de un interés literario muy relativo o escaso, fue ya, sin embargo, “el intento de hacer una literatura adulta” (19)<sup>1</sup>. Ni con mucho, no estará de más añadirlo, el peso de la obra de Darío acabó ahí, sino que ha continuado siempre como una presencia importante en la escritura de Gimferrer. Muy visible, por poner algún ejemplo alejado de aquella etapa, en la serie *Los raros* o en el título de su libro de 2001, *El diamant dins l'aigua*, que es sin más una herencia directa, y en uno de sus libros más recientes, *Interludio azul* (2006), es citado en varias ocasiones. Y, habría que añadir, que, además de Darío, fue la poesía modernista en general lo que contribuyó a forjar la poética gimferreriana. Al presentar su *Antología de la poesía modernista* (1969) escribía que él había sido: “lector asiduo de poetas modernistas en unos años en que casi nadie lo era –y que coincidieron con la formación de mi gusto literario actual” (“Explicación”, 14).

El Modernismo, pues, pero sobre todo Darío. Y es importante resaltarlo porque el nicaragüense fue el artífice, según palabras de Gimferrer, del “cambio *radical* de gusto en el vocabulario poético” (“El poeta tornasolado”, 126; la cursiva es mía), donde se consigna su función fundacional.

Quizá quiso decir eso mismo Ignacio Prat cuando en un texto verdaderamente extraordinario como es “Contra ti” se refirió a Gimferrer como “segundo Darío” (“Contra ti”, 11). Y es que, si para la poesía moderna en lengua española puede señalarse un punto de inflexión –y, aunque como en muy pocos otros casos, no faltarían argumentos para decir más bien “corte” o “ruptura” o términos semejantes, hay que insistir en que “corte”, etc., son palabras demasiado tajantes para referirse a la literatura, una textualidad que no puede ser más que un transcurrir, de manera que “corte”, etc., habrán de ser entendidas allí donde se lean en sentido figurado, como simples hipérbolos y en verdad que siempre desmesuradas–; si hay, pues, un punto de inflexión,

<sup>1</sup> El texto citado fue la conferencia inaugural del curso académico 1989-90 en el Ateneo Barcelonés, veinte años después de la publicación de “Algunas observaciones”.

éste es sin duda la obra de Rubén Darío y, por tanto, calificar a Gimferrer de “segundo Darío” estará queriendo decir que su obra poética viene a suponer un quiebro equiparable al que supuso la poesía de aquél en el transcurso de lo literario hispánico. Por lo demás, esta función de “segundo Darío” se dará doblemente. Por la propia escritura de Gimferrer a partir, sobre todo, de *Arde el mar*, y también por las consecuencias que esa escritura produjo. Y es que, dada la repercusión que tal libro tuvo y la intervención directa del poeta en la confección de *Nueve novísimos*, cuya incidencia e importancia son tan sólo equiparables, entre las innumerables antologías del siglo pasado, a *Poesía española* de Gerardo Diego, se configuró lo “novísimo”, bien entendido que tal calificación no puede restringirse a los autores presentes en el libro de Castellet, sino que acoge a varios otros más que en aquellos momentos empezaban a publicar sus trabajos.

Y el nombre de Gimferrer, su escritura, sería también –y en los textos de Prat siempre hay que pensar que el sentido se multiplica (véase sobre ello mi *Scriptor ludens*); nótese que “segundo Darío” da a leer “(segund) oda (río)” con la alusión al título del poema de *Arde el mar* y de lo novísimo que ha merecido la mayor de las atenciones: “Oda a Venecia ante el mar de los teatros”– un “segundo Darío” por el trabajo de antólogo de la poesía modernista –donde, repito, se declaraba “lector asiduo de poetas en unos años en que casi nadie lo era”–, como también por haber sido la poesía de Darío el modelo que llevó a Gimferrer el “intento de hacer una literatura adulta”, que es lo que hace explícito “Itinerario de un escritor”.

En fin, es el caso que todo lo que se vio de nuevo en los primeros libros publicados de Gimferrer, la crítica, el azar, etc., se conjugaron para recibirlo como “segundo Darío”, artífice de un “cambio radical” en la poesía española, bien que artífice en compañía de otros.

Así, la crítica y la historia literaria le vienen otorgando una función fundacional. Ahora bien, como se señala en el título de estas páginas, más bien habrá que hablar de (re)fundación y es ello consecuencia de que la literatura, en cuanto uno de los productos de la cultura, no admite en su evolución ni cortes ni rupturas. Y es así porque, por ello, está sometida a leyes, sus propias leyes y las leyes de la textualidad general que la delimitan. Leyes que están basadas, sobre todo, en la continuidad, una continuidad que, precisamente, no excluye la transformación, sino que la exige, que se construye sobre esa necesidad. Leyes que son, sin más, prescripciones (Blesa 2001a). Es, por otra parte, lo mismo que debe decirse de las lenguas, en las que también la continuidad vive de las transformaciones. La escritura, pues, como continuidad y transformación, metamorfosis, por lo que (re)fundación es término que dice en un solo golpe de voz “fundación” y “refundación”, término para dos conceptos.

Y es al menos de dos maneras diferentes como cabe hablar de la escritura como (re)fundación a propósito de la obra de Gimferrer.

Por un lado, tal tesis –problemática en sí misma pues se bifurca– la muestra con claridad la propia escritura de Gimferrer, la cual traza un desarrollo entrecortado. Si se unifica por la identidad de la firma, del autor, también es cierto que se transforma paso a paso<sup>2</sup>. No desarrollaré aquí con detalle esta pulsión de metamorfosis que hace que *Mensaje del tetrarca* tenga muy poco que ver con *Arde el mar* y este libro y el anterior con *La muerte en Beverly Hills*, pongamos por caso; o, por señalar algún otro, considérese la distancia que va de *L'espai desert* al precedente *Els miralls* o la que media entre *El vendaval* y *Aparicions*; o, en fin, si se atiende a la prosa, piénsese en lo poco que se parecen *La calle de la guardia prusiana*, *Fortuna* e *Interludio azul* y en lo que quizá lo de menos sean los cambios de lengua.<sup>3</sup>

Desde luego, hay constancia de que, por lo menos a partir de cierto momento, el transformismo de Gimferrer, el designio de que su escritura ha de ser en cada uno de sus

<sup>2</sup> En la bibliografía crítica que ha generado hay que destacar el excelente *Caligrafía del fuego. La poesía de Pere Gimferrer (1962-2001)* de José Luis Rey.

<sup>3</sup> No es cuestión menor y hoy se dispone de información de todo interés. El paso al catalán lo explicó así el poeta: «Per a mi, el castellà ha estat un instrument, una eina amb la qual he poyut treballar una determinada obra poètica, concebent-la com quelcom aliè a la meva persona. Tot i escrivint sovint en primera persona, era un altre qui parlava, i no jo mateix [...] ara, amb el català, m'he trobat una llengua que, essent la meva, m'és útil com a eina de treball, com a instrument de treball poètic. Una llengua amb la qual ja m'és possible expressarme en primera persona» (García Soler, 60). A lo que se dice ahí hay que acercar lo que advirtió Fernando Lázaro Carreter en su “De *Arde el mar* a ‘Exili’”. Sea como fuere y sin olvidar lo que pudieron ser razones políticas, de política cultural –pues véase lo que se refiere a “deberes” en la segunda de las citas siguientes–, otra motivación, que no puede ser independiente de la expuesta por el poeta, hizo su labor: el encuentro con Maria Rosa Caminals –imposible no recordar ahora esa dedicatoria que se reitera libro tras libro desde *Els miralls* hasta *El diamant dins l'aigua*, con la excepción de *Aparicions*– o con el amor. Es lo que parece debe entenderse en estas palabras de “Itinerario de un escritor”: “en el año 70, empiezo a escribir en catalán porque el ciclo poético del personaje que se expresaba en castellano había iniciado por sí mismo la necesidad de expresarse en primera persona y en la que más se acercaba al núcleo de la intimidad esencial” (27-28). Y muy recientemente otro encuentro, reencuentro, que Cuca de Cominges, o el amor, habría provocado el camino de regreso al español y a la escritura de los poemas de *Amor en vilo* y al excelente *Interludio azul*. En la “Nota” final del primero de estos libros se lee: «Invirtiendo la pregunta que quizá con más frecuencia se me ha hecho desde diciembre de 1970, pueden algunos lectores inquirir por qué, a diferencia de mi obra de creación desde aquella fecha, he escrito en castellano tanto este libro como el casi coetáneo volumen en prosa *Interludio azul*: lo explica sobradamente el cambio de interlocución (y de interlocutora) que es a la vez materia y condición necesaria de la existencia de ambos libros, y de toda mi propia experiencia personal» (*Amor en vilo* 216). Y sobre lo mismo, más detallada, la “Nota” del libro en prosa, que copio íntegramente: «Algo manda y es decisivo: dada la naturaleza de este libro (y de su prolongación en verso, *Amor en vilo*), sólo podría tratar de lo que trata y dirigirse a quien se dirige en la lengua en la que nos relacionamos, ahora y en 1969, esto es, en castellano, y ello es independiente de que ambos hablemos con otras personas en catalán, y, en mi caso particular en cuanto escritor, nada tiene que ver con la conocida actitud que mantengo respecto a los derechos y deberes que para todos supone la existencia de la lengua catalana y su tradición literaria desde Ramon Llull. Pero, si Carner llegó a escribir una obra teatral en castellano en prueba de gratitud y homenaje a México, sin duda una historia de amor como la narrada en *Interludio azul* y *Amor en vilo* requería que se formulase por escrito, a todos los efectos, en la lengua en que verbalmente se expresa en lo que solemos llamar la vida real, y que acaso sólo al escribirla llegue a serlo verdaderamente» (*Interludio azul* 107-108). Historias de amor, cambios de lengua. Las lenguas poéticas de Gimferrer son las lenguas del amor.

actos una (re)fundación de la escritura, es un principio poético del que el autor es bien consciente. Al cerrar la serie de textos para la prensa titulados genéricamente *Los raros*, señalaba como una de las razones de poner ya el final lo siguiente:

[...] mi voluntad de no prolongar ningún ciclo literario, en género o en lengua alguna, más allá del momento en que, familiarizado con sus registros, tal prolongación sería, en el escritor, simple ejercicio de adquisición mecánica. (“La rueda de los raros” 255)

Si se trata de rehuir aquello con lo que el escritor está ya “familiarizado”, lo que ha acabado por convertirse en “simple ejercicio de adquisición mecánica”, de no volver a escribir lo que ya ha escrito, la caracterización de la secuencia de la obra de Gimferrer habrá de ser la búsqueda de la desfamiliarización –palabra que vale por extrañamiento o desautomatización, traducciones intercambiables del término que puso en circulación el formalismo ruso–, lo cual, trabajando dentro de una misma obra, hace que haya de hablarse de una secuencia sin secuencia, por lo que la firma Pedro/Pere Gimferrer es todo un repertorio de firmas, cada una de las cuales está trazada con unos rasgos que dicen y desdicen los de la(s) anterior(es). Entonces, lo que es ya un extenso corpus literario es un cuerpo de órganos y miembros ajenos los unos a los otros, siendo la imagen de tal corpus la criatura de Frankenstein, la unión de lo diferente, y ello por la renuncia a los manierismos temáticos, estilísticos, etc., tan frecuentes en el conjunto de la obra de un mismo autor. Por el contrario, en este caso de lo que se trata es de emprender cada vez la escritura como (re)fundación de la escritura.

El impulso (re)fundador en Gimferrer tiene, claro está, sus deudas. Ya ha quedado nombrado Darío y varios más, Perse, Pound, Eliot, Aleixandre y Paz, todos los cuales son, a su modo, con mayor o menor intensidad, (re)fundadores. Y habría que nombrar algunos otros, pero sobre todos ellos hay dos conjuntos textuales –y tan próximos entre sí en el tiempo y en el gesto de insumisión general respecto a la tradición, que llegan a constituir algo que toma la forma de un conjunto único–, que son las obras de Arthur Rimbaud e Isidore Ducasse. En ese paso, o doble paso, en que se desplaza todo de una literatura, clásica, a otra literatura, la radicalmente moderna, y de la que se puede decir que todavía no se ha salido, en ese doble gesto, y único, está el que es para Gimferrer el gran modelo de su quehacer. Los textos de *Une saison en enfer*, los de *Illuminations* –de los de este último, al que Gimferrer se ha referido como “el más abismal de sus libros”, ha escrito que “todavía hoy permanecen como el punto extremo de irreductibilidad al que ha llegado la experiencia poética” (“Germain Nouveau” 174)– son, junto a los de *Les Chants de Maldoror* y *Poésies*, los fundamentos de todo lo demás. Y aun más que sus textos lo que alienta más allá de ellos.

El conjunto Rimbaud-Lautréamont es, para Gimferrer, un caso aparte, tal como lo muestra la lectura de sus escritos teórico-críticos, en los que se dedica mayor atención al

primero de ellos, aunque mucho de lo que se dice sobre él es aplicable al segundo. Con todo, hay que dejar constancia de la preeminencia de Rimbaud y será suficiente la siguiente afirmación:

Su obra alcanza el grado extremo de originalidad y el grado extremo de excelencia estética. Esto se puede decir de muy pocos poetas: Homero, Virgilio, Ovidio, Dante, Shakespeare y Góngora. En el siglo XIX, Hölderlin y tal vez nadie más en la historia de la poesía occidental. (*Rimbaud y nosotros* 10)

Como cualquier lector mínimamente sensible, Gimferrer advierte dos tiempos en la escritura de Rimbaud. El primero está conformado por unos poemas que “son excepcionales por su extraordinaria calidad” y que culmina en “Le bateau ivre” (22) y a partir de ahí se da “un salto cualitativo” (23; la misma expresión en 24). La hazaña rimbaldiana tiene como sustrato los presupuestos simbolistas, tendiendo “a la igualación de poesía y música en cuanto artes abstractas: Es decir, artes de la abstracción, basadas en el sonido de las palabras en el espacio” (27), pero, dando unos cuantos pasos más allá, llega a una escritura en la cual

[...] las palabras dejan de pertenecer al dominio de la lógica, dejan de poseer otra lógica que la de su sonoridad, la de sus asociaciones. En esta lógica de sonoridad y asociaciones entra también lo semántico, sin duda, pero nada tiene que ver con la lógica del lenguaje hablado. (28)

Según esta lectura de Gimferrer, el trabajo rimbaldiano de (re)fundación alcanza un punto en el que la escritura se desentiende de las leyes del lenguaje, de su función, con lo que el lenguaje se libera de aquello que propiamente no es él, pues no es evidente que esas leyes, esa función, le sean propias, sino que son algo que sobre su uso ha recaído. Y en “uso” están incluidas, por supuesto, las leyes literarias de todas clases, las genéricas, las relativas a temas y tópicos, a formas, etc., todas prescripciones, pero también otras que la literatura comparte con otras manifestaciones lingüísticas. Sin duda hay que mencionar como central la cuestión de la comunicación, el que el texto –en su sentido más general, escrito o hablado– es, antes que texto por sí mismo –el lenguaje presentándose–, el vehículo de la expresión de unos ciertos contenidos a los que representaría. Y, consecuencia de lo anterior, si es que no es su otra cara, la coherencia discursiva.

Como la lectura de la segunda etapa de la obra de Rimbaud pone en claro –y se ha convertido en un topos de sus comentarios–, de frase a frase, de palabra a palabra, no se avanza por un discurrir lineal, sino más bien en zigzags, como a la escucha de una voz que balbucea, que se entrecorta, de manera que el discurso está signado por el fragmentarismo. El efecto de ello es que, propiamente, sus poemas no hablan de nada que se parezca a una relación y ponen entre la espada y la pared al comentario, al

resumen, a la tarea hermenéutica en general. Es el lenguaje en sí desprendido de dar cuenta de una historia, de una situación, etc., desligado, en fin, de su función representativa para de esta manera presentarse él mismo. Dicho con palabras de Gimferrer,

Rimbaud no habla de aquello de lo que parece hablar, Rimbaud no habla de avenidas, de montañas, de calles, de barcos, de todas esas cosas que salen en sus poemas, no. Habla, por el contrario, de las palabras que designan a estos objetos, y del otro mundo, duplicado, pero en modo alguno equivalente del mundo real que en estas palabras autónomamente viven en su poesía. (56)

Si las palabras de lo que hablan es de las palabras, de sí mismas, es que éstas han roto los vínculos que las ligan al mundo, a las cosas, es que la referencialidad se ha quebrado, y se ponen en discurso no ya para nombrar la realidad –empírica o imaginada, esto es ahora totalmente secundario–, sino para decirse, son finalmente autónomas, para utilizar una palabra de la cita anterior.

Así, puesto que ya no puede proponerse que el lenguaje sirve al pensamiento por haberse librado de ese cometido ancilar, de lo que habrá de hablarse ahora es de que son las palabras mismas, por sí mismas y por las relaciones que van estableciendo entre ellas, las que hacen surgir el pensamiento o, mejor, que son ya el pensamiento, haciendo que la ambigüedad del griego *lógos* se haga presente, en lo anterior, en “palabra” y en “pensamiento” y también en “lógica de la palabra”.

Como cabía esperar, no es ajena la escritura poética de Gimferrer a las posiciones que se exponen en sus textos teórico-críticos. Posiciones o exigencia de escritura que imponen la enseñanza de la lectura atenta, si se atiende a su juicio de que “Cualquier escritor contemporáneo parte del punto de vista de Rimbaud” (“Itinerario de un escritor” 34), afirmación que elimina a no pocos contemporáneos de la condición de escritor. Como muestra, copio aquí un extraordinario pasaje de *L'espai desert* (IX, vv. 19-20):

Esclats. El verd és negre. El blau és blanc. S'esborra.  
L'ull veu el negre. El blanc és verd.

Las palabras de estas frases son palabras sin lógica, *lógos* sin *lógos*, palabras que, por tanto, no admiten una lectura que se produzca desde algún tipo de conocimiento que sea anterior o exterior a ellas mismas, de manera que son ellas las que (se) exponen como un cierto conocimiento nuevo. Escritura que hace surgir conocimiento. Escritura: conocimiento.

“Conocimiento” es término de la oposición, ya clásica, conocimiento/comunicación, que fue objeto de debate entre algunos de los poetas anteriores y también

en la crítica. Gimferrer parece preferir otras expresiones. Así, en su *Antoni Tàpies i l'esperit català* (1974) escribe:

Revolta, indagació i recerca: tres mots que poden resumir l'evolució de l'art del romanticisme ençà. Tres mots que no exclouen, ans donen per suposada, una actitud crítica: crítica de la societat, crítica del llenguatge artístic, crítica de la noció mateixa d'art. (42)

Y, unos años antes, en 1970, concluía su reseña de *Poesia rasa* de Joan Brossa con estas palabras: “Investigar en la poesía es investigar en la vida; i el veritable esperit crític no porta a la inacció, ans a la revolta” (“L'obrador del poeta: Joan Brossa, avui” 13). Así, frente a la tarea de comunicar, cuyo presente es ya un pasado, un pensamiento o sentimiento que ya ha sido y que se da en forma de perfecto, de concluido, lo que se propone como objeto, más bien como objetivo, de la poesía y el arte es “indagació i recerca”, “investigar”, términos todos que se proyectan hacia lo todavía no conocido, cuyo lugar temporal es el del futuro que es atraído por el discurso.

Para que la ecuación “escritura: conocimiento” se haga efectiva el procedimiento es la referencialidad, el dar a la palabra su autonomía, que, si tiene lugar en parte de la obra de Rimbaud, no falta algún precedente. En uno de los escritos gimferrerianos, “La temptació del no-res”, al comentar el siempre inquietante verso de Guilhem de Peitieu “Farai un vers de dreit nien”, se lee:

El que resulta clar [...] és que ja, amb aquest poema remot, som decididament [...] en la regió on la literatura, més que no pas a esbrinar el paper de l'home en el joc còsmic, esmerça energies a fer-se i dir-se a si mateixa, a esdevenir una organització autònoma de material verbal.

D'aquesta regió, no en sortim ni en Rimbaud ni en Mallarmé ni tan sols en Flaubert (65).

La geografía literaria comprende, pues, dos territorios: uno en el que se cuentan cosas, en el que el lenguaje sirve a ese cuento y es, por tanto, es instrumento de la obra; y otro en el que la palabra no da cuenta de nada que no sea ella misma, que no es instrumento de otra cosa, sino que es ya la obra.

Es el decir por decir y no por querer decir. Ahora bien, la objeción de que una poética así es una poética ensimismada y estéril es fútil y el propio Gimferrer lo deja advertido y, precisamente, a propósito de Rimbaud, de sus textos hechos de palabras autónomas. Rimbaud, escribe,

Piensa que con la palabra podrá transformar la vida. Con mucha frecuencia se ha dicho que transformar la vida recuerda la frase de Marx de cambiar el mundo. Ambas han resultado, de manera diferente, ilusorias. Puede transformar la vida y tiene razón, pero no de la manera que él imaginaba. (“Itinerario de un escritor” 32)

El proyecto de Rimbaud tal como él lo imaginó tuvo como meta el fracaso y es que el impulso transformador había tenido como objetivo “la vida cotidiana histórica de la gente que le rodeaba” (32), lo cual, en último término, ni siquiera podría tener que ver con la escritura –salvo con esos textos llamados leyes y no sé si alguno otro más– y, desde luego, no con la suya dado que no encontró lectores entre sus contemporáneos. Sea como fuera, Gimferrer sí está convencido de que la literatura es, puede ser, un potente agente transformador:

Si la examinamos con atención, veremos cómo lo característico de la poesía lírica contemporánea es que tiene una acción muy intensa que se ejerce, en cambio, sobre núcleos inicialmente muy pequeños que se van ensanchando, y, sobre todo, que posee una acción muy duradera en el tiempo. (33)

Y, sobre lo mismo, en *Rimbaud y nosotros*:

[...] la obra de Rimbaud ha modificado la vida moral de las personas en un sentido más extenso y, sobre todo, más duradero que la obra de otros que aspiraban a incidir sobre la vida diaria de otra forma. (37)

Según Gimferrer, el trabajo de Rimbaud es el de “alguien que atañe a las zonas más profundas de la conciencia de cada individuo”, que “atañe incluso a la noción de identidad de cada individuo” (39): ¿se podría pedir más a la escritura? Ahora bien, esa incidencia no se producirá hasta años después: sólo “desde 1920 en adelante, los surrealistas y sus herederos, hemos vivido –y hablo en plural porque me incluyo en ello– del ejemplo y del reto de Rimbaud” (43).

Alterar la conciencia, la identidad, es, para Gimferrer, el efecto de Rimbaud, un efecto que, sí, transforma la vida.

No estará de más recoger aquí cómo para Gimferrer Rimbaud-Lautréamont no son ya tanto los autores de unos textos para leer y releer, cuanto algo así como los nombres de la insumisión y la revuelta. Para empezar con lo de leerlos o no leerlos, bastará recordar cómo en *L'agent provocador* (1989) cuenta que años antes le había escrito a Vicente Aleixandre que ya no leía las obras de ninguno de esos dos escritores, sino que, sin más, pensaba en ellos:

[...] més que no pas llegir-los [...] sovint penso en Rimbaud, en Lautréamont; i era veritat, i encara ara, si vull, pot tornar a ser-ho [...] em puc quedar mirant els llocs d'aquests dos llibres, comaleshores, i pensar: això és Rimbaud [...]; i això és Lautréamont (15-17).

Este singular acto literario de aprehensión sin lectura no debe ser nada intrascendente para el poeta, toda vez que se encuentra noticia de ello en al menos otros dos de sus textos. El primero de ellos, con el título “Els llibres i nosaltres”, pertenece al

*Dietari* y lleva fecha del 6 de mayo de 1980. El otro es el ya citado *Rimbaud y nosotros*, transcripción de una conferencia pronunciada en la Residencia de Estudiantes el 17 de octubre de 1971 –lo que sirve para orientar la fecha en que ya no se producía la lectura–, del que copio el pasaje siguiente:

He pasado épocas de mi vida leyendo a Rimbaud, y otras épocas, quizá incluso más extensas, en las que recuerdo que comentaba con Vicente Aleixandre que más que leer a Rimbaud –a quien uno ya se sabe de memoria– se piensa simplemente en Rimbaud. Pensar en la existencia de Rimbaud basta para que acudan a la mente no sus palabras [...], sino, cosa distinta, la atmósfera que emana de ellas, el aura espiritual que crea. (61-2)

Como se habrá observado, tanto el texto del *Dietari* como la conferencia de la Residencia de Estudiantes repiten en el título “nosaltres”/“nosotros”, el yo más algunos otros, unos otros que ni siquiera se reducen a los escritores, ni a los escritores y los lectores de Rimbaud, sino que abarca nada menos que “a las personas que viven en el mundo de hoy” (*Rimbaud y nosotros* 9).

Pero ¿qué ve Gimferrer cuando mira los libros de los mencionados escritores? Lo que se lee en *L'agent provocador* es que “això és Lautréamont, materialitzat només com l'espectre vitriòlic d'una pedra foguera que ho arrasés tot en un instant” (17), una imagen construida de luz, de instante y de una potencia destructora terrible que llega a arrasarlo todo. Por su parte, lo que se lee en “Els llibres i nosaltres” es: “això és Lautréamont, l'àngel fosc i invisible: poeta insurrecte” (16). Lo presenta allí en la figura de un noble con levita y sombrero de copa –ropajes de su tiempo– que “esdevé *camisard*”<sup>4</sup>, lo que da paso a unas frases que rehacen la violencia que no falta, por cierto, en las páginas de *Les Chants de Maldoror*: “nu, de pèl a pèl, ferésteu com un orangutan de Borneo, pren possessió de la pell suau i tendra de les dones i cala foc als magatzens que dormen sota la gran foscor xafogosa de la nit ciutadana” (16). Está claro, lo que la mirada de Gimferrer ve cuando mira el tomo de Lautréamont es una figura de la cultura –un noble– que se desprende de lo que son sus marcas de clase –“nu”–, que renuncia a las reglas y retorna a un estado de desnudez, de salvajismo, y aun de bestialidad, y toma posesión de las mujeres e incendia los comercios, iluminando con el fuego –lo que retoma el “pedra foguera” del otro texto– la ciudad en la noche. El proceso que en esto se cumple es, entonces, el de la cultura (que habría quizá de calificar de aristocrática) que se desprende de sí misma para poder llevar a cabo una acción de destrucción. Y no habrá que dejar pasar que todo ello sucede sin transcurso de

<sup>4</sup> En la presentación de *Los raros*, donde se le recuerda como uno de los raros de Darío, no faltan las notas de la vestimenta: “Raro es, en *Los raros* rubenianos, el conde de Lautréamont, con una chistera de hollín cónico y una chalina incandescente en la llama muerta, gaseosa y verde de los bulevares de París, desertizados por el viento de la Comuna que se enfunda en moho” (“El país de los raros”, 5), frases que también ligan al escritor a la revuelta.

tiempo, en tan sólo un instante, lo que excluye cualquier ideario reformista y habla de la revolución.

En cuanto a la imagen a que da lugar la visión del libro de Rimbaud, dice el texto del *Dietari*:

Això és Rimbaud, que em fascinà sobretot perquè toca la riba on el llenguatge té exactament la mateixa contundència irrefutable i ambigua d'un objecte del món físic, aquesta sensació de flamarada a la cara que dona també un quadre de Tàpies; o, simplement, un instant de més plenitud –com amb més graus de temperatura interior– de l'experiència diària. Un d'aquests instants que, quan els vivim, ens fan sentir que ja els havíem viscuts abans. (“Els llibres i nosaltres” 15-6)

Como en el caso anterior, el fuego, y la luz, vuelve a hacerse presente, aunque ahora recae sobre el lector –aunque sin lectura– y, a la vista de lo que se dice a continuación, ese *instante* –de nuevo el tiempo sin transcurso– de la mayor plenitud –en el que el calor es intenso–, plenitud que pertenece a la experiencia de todos los días y que en cada ocasión en que acontece hace sentir que ya se había vivido antes, a la vista, de manera que de todo ello creo que hay que leer ahí una analogía con la experiencia sexual, con el orgasmo, que es, por otra parte, algo presente también en el pasaje dedicado a Lautréamont. Todo señala a que hay un paralelismo entre los dos pasajes: uno y otro se inician con un “això és” y, en efecto, ese paralelismo se completa con las frases que suceden a las palabras ya transcritas sobre Rimbaud y que vuelven atrás para retomar las palabras introductorias: “Això és Rimbaud, això és Lautréamont: em van llegar, quan jo era adolescent, una imatge, i ara en tinc prou amb el record d'aquella claror llunyana de revolta”. (16) Además de que vuelve a repetirse la fórmula inicial, este fragmento concluye con una palabra nada irrelevante: “revolta”, que a su vez es el eco del calificativo aplicado antes de Lautréamont: “poeta insurrecte”. Y es que, en efecto, las obras de ambos, como las de muy pocos otros, o ninguno, suponen toda una revuelta o insurrección, dentro del sistema literario, contra el sistema literario, una verdadera (re)fundación de la literatura, tanto que a partir de esas páginas la literatura ya no ha sido la misma. Quienes no participan de esa imagen son, sin más, escritores anteriores –aun siendo posteriores– a Rimbaud y Lautréamont.

Y no estará de más decirlo: este tener como referente a Rimbaud-Lautréamont no significa nada parecido a tratar de imitar sus modos, de prolongarlos, de escribir, o intentar escribir, como ellos. Eso no tendría nada que ver con lo que es el pensamiento literario de Gimferrer. De lo que se trata es de hacer propio el que fue su gesto: un gesto que exige algo así como el olvido de todo lo anterior, o hacer como que se olvida, para empezar a escribir como si todavía no hubiera habido literatura y, así, escribir para fundarla. Pero, dado que un olvido tal nunca podría consumarse –pues ¿cómo escribir sin haber leído?–, lo leído, lo ya escrito, lo institucionalizado como literatura, un poco al

modo del inconsciente freudiano que nada olvida, sino que retiene su materia en un recuerdo del que no hay memoria, esa fundación no puede ser denominada, ni serlo, legítimamente más que como (re)fundación. Cabe decir, siguiendo con la comparación apuntada, que lo literario “reprimido” regresa, como lo inconsciente, y ocupan su lugar en el discurso nuevo los ritmos de los versos, la rima, toda clase de tópicos y formas, etc., de ahí que, pese a responder el texto nuevo a una pulsión fundadora, los materiales del pasado, la tradición, se inscriban en él. Aunque esto sucederá de manera que los esfuerzos del escritor por evitarlo serán baldíos, la exigencia que habrá de cumplir será la de la (re)fundación.

Si tales son (algunos de) los presupuestos teóricos de Gimferrer, el principio de (re)fundación, nada distinto se aprecia cuando se acude a sus escritos críticos. Siendo numerosos, no me referiré a todos ellos y comenzaré atendiendo a uno publicado en 1971 –tiempo novísimo, tiempo de renovación–, particularmente explícito y radical. Bajo el título “Notas parciales sobre poesía española de posguerra”<sup>5</sup>, se expresa allí, entre otras cosas, una descalificación general de la poesía española de postguerra de la que se salvarán muy pocos. La razón del suspenso prácticamente general radica en que en la poesía española de aquellas décadas sombrías “la ‘renovación’ se operaba *desde dentro*” (“Notas parciales” 94). Un primer asunto que se afirma en esas palabras es que la ley que debe cumplir el proceso literario es el de la “renovación” y uno segundo es que tal renovación no puede ser endogámica o, si se prefiere, y para utilizar un término que había definido al franquismo, autárquica. Una misma seña para la política económica de la dictadura, aunque no vigente ya en la fecha de las notas en cuestión, y para los poetas, aun cuando éstos militasen contra aquélla. El caso es que ahí estaba el error en el que habían caído los poetas españoles de postguerra, en que su mirada no alcanzaba más que a la tradición inmediata. Tradición que, además, había sido sometida a una reducción tremenda y catastrófica. Como escribe Gimferrer –y son palabras que levantan acta de un tiempo de podredumbre–,

Se proscibía a Gómez de la Serna, el Juan Ramón de *Espacio o Dios deseado y deseante* o de *Españoles de tres mundos* era relegado al ghetto en beneficio de *Platero y yo*; incluso en los poetas admitidos por el “establishment” se operaba una “selección” en aras de una lectura ortodoxa, con un criterio parecido al que presidía las expurgaciones de Dostoievski en el período estaliniano. Así, se ignoraba al Cernuda *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos*. Cernuda se había crecido como poeta en la experiencia del exilio, al beber en las fuentes de la poesía inglesa y olvidar su juvenil surrealismo. Igualmente, *Pasión de la tierra*, *Espadas como labios* e incluso *La destrucción o el amor* eran tributos del joven Aleixandre a las modas de la época: Aleixandre era “el poeta de *Sombra del paraíso*”. *Poeta en Nueva York* se consideraba un error de Lorca, un tanteo en caminos extraños y

<sup>5</sup> En la poética incluida en la antología de Martín Pardo escribe refiriéndose a este texto: “sobre literatura castellana sólo he escrito un ensayo, aún inédito, titulado ‘Tres heterodoxos’” (Martín Pardo, 1970: 27), que es parte de las “Notas parciales”. En lo que sigue, la mencionada poética reproduce ideas y frases de las “Notas”.

peligrosos. Y, por supuesto, Gerardo Diego era el poeta de los sonetos y los romances, no el autor de *Imagen* y *Biografía incompleta*. Y si un poeta –Larrea–, al interrumpir su obra poética en 1932, no posibilitaba esta distinción, se le daba su merecido: permanecía inédito y ausente de las antologías. (94)

Lo que, más allá de los detalles, no poco relevantes por lo demás, se pone de relieve es que la purga que en el sistema literario se había llevado a cabo había consistido en eliminar todo aquello que conectaba con otras tradiciones distintas de la más genuina (?) española, muy en particular, todo lo que respondía al surrealismo y a la vanguardia en general y, por otra, es bastante claro que esas obras eliminadas, borradas, esos errores, o cesiones a la moda o prácticas juveniles, eran precisamente las que tenían en ellas un gesto de (re)fundación.

Y ¿a quiénes salvaba Gimferrer de la grisura general? “En un país dominado por una poesía particularmente necia”, “significaban una ruptura y a veces una desmitificación” (97) Claudio Rodríguez, Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente, tres poetas de la generación precedente, para cada uno de los cuales tiene palabras de elogio (97) y no convendrá pasar por alto que en *Arde el mar* Gimferrer había dedicado un poema a Biedma ya en la primera edición (1966) y otro a Valente (en la segunda de 1968). En la lectura que hacía Gimferrer en aquel momento de la poesía española precedente, la condena recaía sobre toda aquella producción que resultase “académica”, aquella que no había sabido salir “del sistema de expresiones viciadas puesto en circulación por el academicismo del signo que sea” (91) y eso es lo que se valoraba políticamente en los tres poetas a los que salvaba. En cuanto a lo que aludía ahí “signo”, bastará acudir a lo que se dice hacia el final de “Notas parciales”: “sea ‘social’ o ‘esteticista’, la poesía académica –es decir, casi toda la poesía española actual– carece por completo de interés para cualquier persona de sentido común” (108). En esta descalificación general, llama la atención la de la poesía “social”, cuyo argumento ético o político, su oposición a la dictadura, continuaba vigente por mucho que ésta no tuviese ya el rostro feroz de las décadas anteriores. Esto permitió a algunos ver en los nuevos poetas y no menos en algunas afirmaciones de Castellet en *Nueve novísimos* una dejación de la responsabilidad civil que debía impregnar los textos. La reacción más conocida es probablemente la de Ángel González, quien dedicó a lo novísimo la sátira, no falta de alguna gracia, “Oda a los nuevos bardos” (*Muestra...* 57-58), que ya en el título incluía “oda”, alusión al poema de Gimferrer en *Arde el mar*, y “bardos”, que señalaba a la colección “El Bardo”, donde se había publicado tal libro y también *La muerte en Beverly Hills*. Es más, años después, en 1980, González volvería sobre la cuestión en un artículo, “Poesía española contemporánea”, más que disparatado en el que se acusaba a los poetas novísimos poco menos que de connivencia con el régimen de Franco. Ignacio Prat calificaría lo que allí se afirma de “ingenuidades” y terminaba

su comentario con un potente corrosivo: “Nadie tiene más y mayores disculpas.” (“Contra ti” 15, n. 21) Como mínimo, hay que decir que la lectura que había llevado a cabo González era, sí, ingenua. Si se toma *Arde el mar* como referencia, que lo era y sigue siendo, es verdad que lo poético-social estaba ausente, pero, si se aplica un modo de lectura más agudo, una lectura más poética a los que son los primeros versos del libro: “Vellido Dolfos mató al rey/a las puertas de Zamora”, ¿no se lee allí un magnicidio? Claro que sí y, si se objeta que se trata de un episodio histórico, remoto, habrá que recordar que el poema en cuestión, “Mazurca en este día”, está escrito en clave poundiana –y esto ya marcaba una distancia con la poesía española de la época–, esto es, desde una concepción del tiempo según la cual lo pasado está replegado sobre lo presente, o a la inversa, de manera que todo es simultáneo. Si además resulta que “Mazurca en este día” es expresión emparentada con “Canción para ese día”, uno de los poemas sociales de Jaime Gil de Biedma (véase mi “Canción para Jaime Gil de Biedma”), la conclusión parece evidente. Por una parte, el poema gimferreriano liquidaba la función de oposición política al anunciar la muerte del jerarca –lo que el cierre de “Mazurca” reiteraba: “Kublai Khan ha muerto”–, abriendo así un tiempo nuevo. Y, por otra, la toma de posición con respecto a la generación anterior –asunto sobre el que había anotado que volvería– quedaba clara: se valoraba la poesía de Rodríguez, Biedma y Valente, pero precisamente en aquella parte en que se alejaba de la estética social –de la que en algunos poemas habían participado los dos últimos, tal como había quedado levantada acta el año anterior a *Arde el mar* en la *Antología de la poesía social* de Leopoldo de Luis–. El juego “Canción para ese día”/“Mazurca en este día” –con los significativos cambios “para ese” por “en este”, que alteraban la perspectiva temporal: de futuro a presente– corroboraba lo anterior, el nuevo tiempo, y llevaba a la práctica una poesía nueva que éste exigía.

Tiempo nuevo, nueva poesía y también una crítica nueva, pues eso es “Notas parciales sobre poesía española de posguerra”, esto es, una relectura de la tradición próxima que debía alterar las valoraciones de las obras poéticas. Y esa crítica nueva lo era verdaderamente por lo ya aquí citado y comentado, pero mucho más nueva todavía por lo que expone su capítulo “Tres heterodoxos”. Bajo el epígrafe bretoniano “La beauté sera convulsive o une sera pas”, los heterodoxos reivindicados son: Juan Larrea, Carlos Edmundo de Ory y Leopoldo María Panero. Dos marginados del sistema literario y Panero –autor entonces de un único libro– venían a configurar una nómina anticanónica se mire como se mire. Lo que les unía, y se valoraba ahora, era la relación que la obra de cada uno de ellos mantenía con la vanguardia, herencia común administrada de distinta forma por cada uno de los herederos. Como escribía Gimferrer algunas páginas atrás,

[...] toda poesía viva. Toda poesía *nueva* debe fundarse en la refutación, en la negación de su precedente: en su destrucción, en su contradicción, en su escarnio –ya sea por la vía indirecta de acudir a unos maestros postergados o insólitos, ya por la directa de descomponer y barrenar el lenguaje imperante (93),

lo cual era válido para estos tres poetas heterodoxos españoles.

Por supuesto que, tan cercanas estas “Notas parciales” a la publicación de *Nueve novísimos*, este texto puede leerse como un apuntalamiento de ella, como unas páginas con ánimo polémico, una justificación más de la antología –y todo ello es cierto–, pero lo que creo interesante sobre todo es que esa exposición del pensamiento poético de Gimferrer de 1971 no ha caducado y su práctica de escritura hasta hoy es testimonio continuado de que en lo esencial no ha variado.

En fin, si como se lee en “Notas” “Hoy estamos aún en el momento de Rimbaud y de Isidoro Ducasse” (107), escribir no puede ser sino (re)fundar. Ahora bien, entre los (re)fundadores por antonomasia y Gimferrer había algunos eslabones que no pueden pasarse por alto. Las estrategias para “toda poesía nueva” apuntadas arriba tenían como precedente el artículo de José María Castellet “Tiempo de destrucción para la literatura española” (1968), el cual, por su parte, no dejaba de señalar la genealogía textual de “destrucción”: Juan Goytisolo<sup>6</sup> y, antes, Luis Martín Santos. Como señalé en otro lugar (Blesa 2001b), este trabajo de Castellet es decisivo en el giro de su pensamiento literario que deja atrás el realismo y hace suya la necesidad de lo que aquí vengo nombrando como (re)fundación. Copio el párrafo final:

En este panorama hay una misión específica para los escritores: hay que destruir y aventar, definitivamente, el cadáver de la lengua, los despojos de la tradición y el fantasma de la falsa realidad del país. Hay que acabar de derruir y hay que limpiar los escombros del derribo. “Hem de fer foc nou”, decimos en Catalunya. Un “fuego nuevo” que nos alumbre y nos reconforte a todos. (Castellet 156)

Esa misma imagen de fuego era, como se ha señalado más arriba, la figuración que presentaba el libro de Ducasse a la mirada de Gimferrer y que está también en “aquesta sensació de flamarada” que hace suya el fantasma del tono de Rimbaud. Hacer arder el lenguaje: hacer de la escritura la (re)fundación de la escritura.

### **Referencias bibliográficas**

Batló, José (1968): *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, Ciencia Nueva.

Blesa, Túa (1990): *Scriptor ludens. Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat*, Zaragoza, Lola Editorial.

---

<sup>6</sup> En *Radicalidades* recogió Gimferrer dos escritos de los años 70 sobre la obra de Juan Goytisolo, en la que el poeta lee mucho de su propia poética.

- (1996): “Canción para Jaime Gil de Biedma”, *Actas del Congreso “Jaime Gil de Biedma y su generación poética”*, T. B., ed., Zaragoza, Gobierno de Aragón, vol. I, 209-217.
- (2001a): “Prescripciones”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 10, 219-232.
- (2001b): “La destrucción de los viejos mitos”, en *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet*, ed. Eduardo A. Salas Romo, Barcelona, Península, 105-124.
- Castellet, José María (1968): “Tiempo de destrucción para la literatura española”, en *Literatura, ideología y política*, Barcelona, Anagrama (1976), 135-156.
- (1970): *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral.
- García-Soler, Jordi (1970): “Parlem-en: Pere Gimferrer”, *Serra d’Or*, 127, junio.
- Gimferrer, Pedro/Pere (1966): *Arde el mar*, en *Poemas 1963-1969*, Madrid, Visor, 15-50.
- (1969a): “Algunas observaciones”, en *Poemas 1963-1969*, Madrid, Visor, 11-14.
- (1969b): “Explicación”, en *Antología de la poesía modernista*, Barcelona, Edicions 62 (1980), 7-14.
- (1970): “L’obrador del poeta: Joan Brossa, avui”, *L’obrador del poeta (1970-1996)*, Barcelona, Edicions de la Magrana, 1996, 9-13.
- (1971): “Notas parciales sobre poesía española de posguerra”, en Salvador Clotas y P. G., *30 años de literatura española*, Barcelona, Cairos, 87-108.
- (1974): *Antoni Tàpies i l’esperit català*, en *Obra catalana completa/4. Figures d’art*, pról. Manuel Ollé, Barcelona, Edicions 62, 1996, 29-106.
- (1977): *L’espai desert*, en *Obra catalana completa/1. Poesía*, intr. Arthur Terry, Barcelona, Edicions 62, 191-223.
- (1978): *Radicalidades*, Barcelona, Bosch.
- (1980): “Els llibres i nosaltres”, en *Obra catalana completa/3. Dietari complet, 2 (1980-1982)*, Barcelona, Edicions 62, 1996, 15-17.
- (1985a): *Los raros*, Barcelona, Planeta.
- (1985b): “El país de los raros”, en *Los raros*, 5-7.
- (1985c): “El poeta tornasolado”, en *Los raros*, 125-127.
- (1985d): “Germain Nouveau”, en *Los raros*, 173-175.
- (1985e): “La rueda de los raros”, en *Los raros*, 254-256.
- (1993): “Itinerario de un escritor”, en *Itinerario de un escritor*, trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 11-42.
- (2006a): *Amor en vilo*, Barcelona, Seix Barral.
- (2006b): *Interludio azul*, Barcelona, Seix Barral.

González, Ángel (1977): *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*, Madrid, Turner.

——— (1980): “Poesía española contemporánea”, en *Los Cuadernos del Norte*, 3, agosto-septiembre, 1980, 4-7.

Lázaro Carreter, Fernando (1992): “De *Arde el mar* a ‘Exili’”, en P. G., *Arde el mar, el vendaval, la luz. Primera y última poesía*, Barcelona, Círculo de Lectores, 13-21.

Martín Pardo, Enrique (1970): *Nueva poesía española*, en *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*, Madrid, Hiperión, 1990.

Prat, Ignacio (1982): “Contra ti”, en *Contra ti (Notas de un contemporáneo de los novísimos)/Para ti*, Granada, Don Quijote, 5-15.

Rey, José Luis (2005): *Caligrafía del fuego. La poesía de Pere Gimferrer (1962-2001)*, Valencia, Pre-textos.