

IN STERCORE INVENTUR: SACRALIDAD, COPROFILIA Y MELANCOLÍA EN MASCARADA DE PERE GIMFERRER

Germán Labrador Méndez

*je veux une mascarade, un verre et un cigare
nous deux, un tango à trois temps
je veux
encore une fois seulement
Un tour de manège
des feux de joie avant qu'il neige
des phares, des lumières
de toi et moi avant l'hiver*

-Henri Salvador

La lectura de *Mascarada* (1995) exige del lector dos grandes retos, el de aceptar la poetización de un tabú sexual, la coprofilia, y el de hallar la relación entre su violación y la memoria. La reivindicación de la sexualidad como una dimensión inalienable del sujeto, autónoma respecto de la moral social, se vincula decisivamente a la recuperación de un pasado y juventud definitivamente perdidos. Para ello, veremos cómo el acto coprófago será objeto de una exhaustiva operación verbal de ritualización y sublimación. El modo mediante el cual esta vinculación se articula en el discurso será el objetivo de este trabajo.

El discurso poético se conforma como monólogo libre de un yo sumido en un estado próximo al trance o a la alucinación, en el que será posible superponer los tiempos y los espacios. Esta colocación consciente del yo en un no-espacio, en un lugar de enunciación indefinible, será el punto de partida para replantear la relación de la conciencia y la memoria con la realidad. El lenguaje de la alquimia, vista ésta como obra restauradora del Tiempo, por un lado, y, por otro, la inscripción en una temporalidad mítica reconocible como aquella del decadentismo parisino de *la fin de siècle*, serán los dos léxicos a través de los cuales se procesará ese cuestionamiento.

De otro modo, y de forma paralela, se abre otro horizonte de interpretación de la obra, aquel de la construcción y asunción del doble. El otro yo, existencia del ser en el pasado y invención mnémica, será al tiempo la proyección del poeta en la escritura, expresada desde el *topos*, tan finisecular y tan novísimo, de la *mascarada*, cuyo objetivo último será plantear una interrogación sobre la decadencia de los cuerpos y el desengaño vital y político de unos seres hijos de un proceso transicional.

Desde estas afirmaciones trataremos de configurar una visión progresiva y global del poema, analizando la relación que se da entre su retórica y símbolos y aquellos de la alquimia. A partir de este análisis, trazaremos una interpretación del poema de alcance histórico que aborde la simbología de la máscara y la escritura del recuerdo.

Antes de comenzar a argumentar estas afirmaciones, que deben ser entendidas más como declaración programática que como premisas, es necesario reconocer la deuda de este trabajo con el artículo de Túa Blesa "Si l'amor és el lloc de l'excrement"¹. Pese a que la orientación de nuestra intervención tratará de ocuparse de aspectos no estrictamente idénticos, seguiremos muy de cerca su argumentación respecto del intento de Gimferrer de elaborar una imagen del cuerpo femenino enfrentada a la tradición poética petrarquista del *cuerpo fantasmal*, de cuya complejidad y totalidad la palabra poética generalmente no da cuenta. Compartiremos en general sus afirmaciones sobre la posibilidad de cambiar la sensibilidad, *changer la vie*, según el allí citado *dictum* de Rimbaud, a través de una palabra poética y un oficio literario reivindicativos y no sobornados a los ejercicios represores de una moral social adocenada.

Alarmants exercits

*Imaginar y recordar
se superponen y confunden;
pueblan entrelazados un instante
vacío con idéntica emoción.
Imaginar y recordar...*

José Hierro, *Alucinación submarina*.

Mon autre au loin, ma mascarade es la cita de Aragon que abre el libro y que ha de leerse como una suerte de afirmación programática que introduce al lector en un horizonte interpretativo en el que la máscara, aún sólo sugerida, invita a considerar la identidad y las relaciones del discurso y sus enunciadores en clave problemática.

Desde su comienzo, la relación del sujeto con sus recuerdos no será pacífica en la obra. Las memorias, siguiendo la vieja metáfora grecolatina, son conceptualizadas mediante símiles bélicos: las huestes del tiempo que se fue vienen a turbar la tranquilidad de un yo melancólico, impidiéndole situarse al margen del ayer. La fisura con el pasado no se ha cerrado y la relación con él pervive en clave conflictiva: el pasado reprimido puja por hacerse consciente. Se nos filtran imágenes de una dura posguerra sucia y densa, mientras el monólogo cobra fuerza con su enumeración entrecortada y sus metáforas oscuras cargadas de una irrealidad visionaria. Parece lógico que la recreación de una época de guerras y violencias sólo pueda hacerse desde un léxico militarizado.

En lo que podemos llamar la estructura interna del poema, interesa, de cara a facilitar la comprensión de lo que se expondrá, distinguir dos partes: una primera, que se ocuparía de realizar el traslado de la conciencia del presente al *tempo* de la memoria y que actuaría como desencadenante de la segunda parte, y esta segunda parte, en la cual se encuentra el núcleo del poema, es decir, el ritual y los misterios coprofilicos. La primera parte, de la cual nos ocuparemos inme-

1.- TÚA BLESA, "Si l'amor és el lloc de l'excrement", *Studi Ispanici*, (2002), pp. 197-206.

diatamente, es este movimiento envolvente del subconsciente y la memoria que se va apropiando de la conciencia y la introduce en un espacio de trance. Este proceso se articula por medio de una oscilación *in crescendo* del *yo* de unos estados de lucidez (presente) hacia unos estados de alteración (pasado) en los que definitivamente se instala. Volveremos en seguida sobre ello.

La insinuación del vigor de una juventud lejana se realiza en un espacio urbano, investido con los signos del exceso, la ciudad-Babilonia, identificable con París. Aparecen también las evidencias del amor y de la cópula (*al passadís estrangulat / cremen les cambres envaïdes*²) realizada con un *tú* vago e irreal. Pero, aún así, la aparición del pasado sólo se entiende como conflicto, espacio de pérdida que convoca en el sujeto la fantasmagoría de un sueño fetal. Y en cierto modo es el retorno al útero lo que se metaforiza más adelante, esa vagina intuida como *la pietat fosca del ventre / tot just m'acull petita mort / tot just m'hi estimbo i sóc llampec*³.

La atmósfera del recuerdo, tras los compases iniciales, se condensa y va provocando un traslado del *yo* a un *nosotros*, que en origen engloba solamente al *tú* femenino, pero que se muestra solidario con toda una generación y con el propio lector. Y, en paralelo, la ciudad decadentista, que actuará de decorado durante el resto de la obra, adquiere también consistencia, mediante la evocación sombría de sus habitantes (*A les tisores de la nit / aquest exèrcit de bastaixos / Baudelaire els veié a París / tot injectant-se algun gin fizz / com una orquestra esprimatxada*⁴), parte también de la mascarada múltiple, lindante ya con lo satánico (*El Llucifer del segle vint / té polvorines a la cara*⁵) en la que nos introducimos, como en un cuadro de James Ensor.

La ciudad del recuerdo es en realidad una ciudad de los libros. Su construcción no es de la memoria sino de la literatura, sentida como pulsión de vida. Esto, que la cultura participa tanto de la vida como la experiencia o, mejor, que la lectura es experiencia de la vida, postulado de la renovación poética novísima, es lo que fundamenta esta evocación anacrónica de un París abiertamente dionisíaco. En realidad la operación es simplemente narrativa, ya que nos encontramos ante la *mise en discours* del mitema de Babilonia-Sodoma, la ciudad infernal donde se condensan todas las posibilidades del pecado y todos los males del mundo. *El diable probablement / irà per aquesta avinguda / Champs-Élysées qui mai veïé*⁶.

La ciudad se establece en términos de exceso y de ebriedad. Una ebriedad de contenido y otra de naturaleza discursiva, promovida por un monólogo de un ritmo muy rápido que se impone a las estructuras sintácticas, tendrán como fin presentar la vida como un licor que apurar (*la vostra rosa d'or i pebre / el most de la vostra oradura*⁷). Este *topos* modernista, una variante del *carpe diem* (o del *carpe noctem*), reconocible en los Machado, en Villaespesa, eje central de *Alcohols* de Appollinaire, toma forma⁸. Y será, como ya estaba teorizado en *Les Paradis Artificiels* de Baudelaire, fuente de placer y de olvido, excitante y veneno: *Lucrecia / Borja*

2.- PERE GIMFERRER, *Mascarada*, ed. bilingüe, trad. de Justo Navarro, Barcelona, Península, 1988, p.14.

3.- *Ibidem*, p. 18

4.- *Ibidem*.

5.- *Ibidem*.

6.- *Ibidem*, p. 20

7.- *Ibidem*, p. 20

8.- No procederemos a un sistemático reconocimiento de los topoi finiseculares del poema, sustancia suficiente para un trabajo específico. Se trata sólo de mostrar cómo la reconstrucción del pasado se realiza desde esta atmósfera simbólica y vital, tan cara a Gimferrer, que fue el fin de siglo francés. A tal efecto resulta suficientemente ilustrativa la reproducción de estos cuatro versos, donde a la evocación laudatoria del exceso y la embriaguez que conducen al suicidio, se une lo mitológico, lo preciosista parnasiano y exotizante (*fular de cachemira*) y el motivo de los centauros (Cf. el excelente ensayo que a este mito y al análisis de los modelos femeninos, de los que nos ocuparemos, dedica HANS HINTERHÄUSER en *Fin de siglo, figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1998). En cualquier caso, en lo sucesivo se atenderá sólo a algunos aspectos llamativos de la deuda modernista.

*madona profanada / amb l' acqua tofana begué / la desmemòria al Leteu / amb el fulard blau de caixmir / a la conquilla dels centaures*⁹.

Este movimiento pendular hacia la memoria comienza introduciéndose en un pasado, primeramente literario y finisecular como hemos visto, pero que va obteniendo una concreción distinta: *la gorra vermella, els blue jeans*¹⁰, que nos permite reconocer dos pasados en pugna, el pasado mítico de los libros y, por otro lado, el pasado vital de Gimferrer, el tiempo de su juventud. La máscara, *l'autre*, se construye desde lo vivido y desde lo leído pero ambas realidades confluyen problemáticamente en el *tempo* de la escritura, en abierto anacronismo.

La memoria, al ritmo de los versos, se erotiza. La juventud y la Babilonia terrenal son un espacio ante todo erótico, lleno de cuerpos femeninos de toda suerte que se configuran desde dos modelos retóricos, préstamos también de la tópica finisecular: *femmes fatales*, tigresas insaciables, y *femmes faibles*, púberes redentoras. Las emergencias de uno y otro modelo, se entrecruzarán y proyectarán en el resto del poemario, pero su presencia, a un tiempo síntesis y oposición, será constante.

Cuando el poema bascula hacia el presente, el desengaño se acentúa y se carga de amargura. Las sombras de una existencia defraudada (*la joventut de vidrie / El trencadís dels somnis morts*¹¹), se encarna en la evidencia de los cuerpos transformados por el tiempo (*quina mort o quin fosc carnatge / ens ha esculpit la cara així*¹²). Con todo, lo único que aún puede articular el presente es la reivindicación de esa trayectoria errática y fracasada, en tanto que mediadora con una temporalidad fuerte, una edad de oro que, aunque lejana, aún alcanza a proporcionar una suerte de consuelo¹³; *Perquè serem això Vivants / i mai no morts Enamorats / Als aparadors de París / aquesta llum desafortada*¹⁴. De ahí la necesidad de anclar el amor en sus espacios genésicos, en el pasado de la ciudad de los pasajes y las luces¹⁵.

Como era de esperar, el siguiente movimiento pendular hacia el pasado se produce con virulencia climática. El yo abandonado a la tempestad de la memoria es abducido y arrastrado por sus demonios interiores. *Com perd de sobte consistència / tot allò que envoltava els morts*¹⁶. Las fronteras entre los tiempos se deshacen mientras se instala *l'ofec de gas de les golfes*. Esa operación de suspensión de lo histórico corre a cargo de los *fetiches*. Se trata de los *topos* de las *dulces prendas* petrarquistas y el *object terrible* del modernismo, insertos en la realidad de un

9.- PERE GIMFERRER, *op. cit.*, p. 22.

10.- *Ibidem*, p. 20.

11.- *Ibidem*, p. 24.

12.- *Ibidem*, p. 20.

13.- Los términos en que esta reivindicación del fracaso se lleva a cabo nos vuelve a situar en sintonía con el decadentismo finisecular y las vidas imposibles de vivir de sus personajes. En este sentido se pueden invocar los poemas de *Arde el mar* de parecida temática y comprobaremos que esta común atmósfera sentimental, naciente en parte de la percepción de asistir a un fin, a una época de decadencia, estaba ya presente a comienzos de la trayectoria poética del catalán. Es precisamente la melancolía, la radiografía de una época sentida como crepuscular, lo que sitúa en una misma atmósfera espiritual algunas de las poéticas novísimas, tal vez a consecuencia del proceso de cambio político transicional.

14.- PERE GIMFERRER, *op. cit.*, p. 24

15.- Sería fácil relacionar esta fascinación por el escaparate y su claridad con la idéntica obsesión baudeleriana, tal y como fue teorizada por WALTER BENJAMIN (*Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1998). No cabe duda que los espejos y el cristal siguen siendo formantes mitopoéticos del París literario y, como tales, objetos de obligada recreación.

16.- PERE GIMFERRER, *op. cit.*, p. 24

mundo donde el objeto ha suplantado la presencia humana¹⁷. Las gafas de mirar a la realidad, la pulsera en el armario abierto, las capuchas huecas de verdugo, son objetos inútiles e insolidarios, agresivos para con el presente en tanto convocan órdenes pasados, según la retórica fantasmática de un tiempo no exorcizado, en *un mondo dove l'uomo è disparato e le cose non sanno que parlare della sua ausenza*¹⁸.

Y el desengaño amargo se transforma en desesperación. El particular *howl* contra su época se adhiere a otro fetiche: Felipe González. Nos desplazamos nuevamente del tiempo mítico, literario, del modernismo y nos instalamos en un reconocible presente de los noventa. Ahora, anclados cronológicamente en un espacio legible como real, el desengaño y decadencia del cuerpo obtiene su correlato en la paralela corrupción de los tiempos: *En aquest nou temps del menyspreu* es el amor una única salvación, al igual que lo fue *en temps de crucifixió, / temps de soldadesca garrepa*¹⁹. Lo único que permite reconocer una continuidad entre las diferentes existencias del poeta y su degradación en el tiempo es precisamente ese eros. Resulta interesante señalar los paralelos que entre ambos pasados de trazan en nuestro poema, cómo el fin de siglo francés y la transición española son de algún modo asimilados, al igual que lo son las respuestas que frente al desengaño vital y político se adoptan: erotismo y esteticismo²⁰.

Finalmente la rotación temporal finaliza en su clímax. La irrupción del pasado triunfa y se condensa en torno a una fecha concreta, el año 70. Ese año se alza como el momento máximo del cuerpo, el momento, diríamos con Hierro, en que camino y juventud coincidieron. Desde el presente *quan el passat s'espolsa el pol·len / a la cambra bruïda dels ecos*²¹, reaparecen alucinantes las multitudes de cuerpos con que una vez hubo amor. Predomina una conciencia del recuerdo por la que la existencia y su sentido actuales se determinan sólo desde lo que se ha sido: el yo, en sus *castra hibernorum*, se limita al ayer²².

La alquimia de los cuerpos

*Aprendiste en los versos de Catulo,
malditos de vino, la alquimia de los cuerpos,
las fábricas de arena las buscaste
callejeaste Roma, Alejandría, Bagdad y la Estambul celeste*

-José Ángel Reinaldo Fontes.

17.- Resulta curioso cómo, en ese proceso polémico contra el discurso amoroso tradicional al que TÚA BLESA se refiere (*op. cit.*), PERE GIMFERRER no puede evitar utilizar determinados tópicos que pertenecen a la misma tradición con que se enfrenta. Tales serían también el léxico militar del amor ya referido, y el *duro campo di battaglia il letto*.

18.- ITALO CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Mondadori, Milán, 1994, p. 274.

19.- PERE GIMFERRER, *op. cit.*, p. 28

20.- Esta conciencia de paralelismo histórico, entre ambos periodos merecería un estudio específico. Leopoldo María Panero efectúa una operación similar, desde su propio lenguaje, a través de la intertextualidad y las declaraciones programáticas. Pero quizá sería posible realizar una lectura más profunda integrando mitos y motivos de los años 70'. Qué duda cabe que a un grupo de artistas insatisfechos y críticos, pero al tiempo no deseosos de implicarse en un proceso de cambio, el fin de siglo, con sus gestos teatrales y su glamour, les supuso un fenomenal horizonte, si no para la evasión, sí para la expresión del malestar y el desencanto

21.- PERE GIMFERRER, *op. cit.*, p. 30.

22.- Esto conecta con otra de las grandes obsesiones de la tópica setentista: la contradicción vida-libros. La especulación de la vida por unos poetas bastante librescos, encerrados en sus bibliotecas, produce una ensoñación imposible (casi envidiosa) de la juventud sanguínea y fuerte. Con tal intención compensatoria se emplean los mitos y símbolos finiseculares, para enriquecer una experiencia no vivida, imaginada, mediante el filtro poderoso de lo literario.

El comienzo de lo que podemos llamar el núcleo del poema se llevará a cabo en medio de una tonalidad himnica que precede una nueva evocación del París bohemio. El canto de los placeres y bienaventuranzas del amor y la juventud (*Que en són de joves els amants / Que en som de joves Malvasia / la saba dels arbres d'estiu / la sang de tantes primaveres*²³) nos lleva a una enumeración de las posibilidades del amor, enumeración en la que reaparecen las metáforas bélicas, esta vez para expresar la sexualidad. (*Els cossos a la defensiva / a les teulades de gairell / Sota la batalla lunar el coit és una estisorada*²⁴) Mediante imágenes parnasianas se van desgarrando los elementos de un ciclo completo de amor: abril de plata, verano de torreones e invierno de lupanar. Esa evocación acaba con la identificación de ciudad y mujer: *aquell hivern els ulls del Sena / tenen el color dels teus ulls*²⁵, en la que hay que ver los precedentes de *Nadja* de Breton y *Rayuela* de Cortázar como inspiradores de esa ecuación Amada/París.

Y es en este momento de la estructura del poema donde se activan los signos de la retórica de lo sagrado. Una serie de topónimos señalan el comienzo del *itinerario*: la peregrinación simbólica hacia el santuario del amor, donde va a tener lugar el misterio coprófilo. Los presagios siniestros (*el reverber agonizaba, la lluna podrida, el aire violent*²⁶), convocan el fantasma de la *Liebestod*²⁷ la destrucción en la cópula (*l'agonia de l'amor o una cremallera de llum, migpartirà els nostres dos cossos*²⁸), lo que, sumado a la presencia de implementos corporales (el maquiillaje, los polvos de arroz, los astros de una noche cosmética) tiñen el poema de un *pathos* finalístico de cepa decadentista. Y en tal tesitura, se desarrolla un alucinado desfile de mujeres perversas, vírgenes castas, hembras castradoras y figuras mitológicas, al tiempo que se describen, la innumerabilidad de actos del amor en la noche. *Qui mai comptà els amants patètics / com el cos d'una nena nua / i com el plugim de febrer / qui mai comptà les cabelleres / esbandides la nit de fruita / la sala afònica de crits / la brutalitat del pillatge*²⁹.

Concluida la enumeración, y trayecto, se materializa lo que, a nuestro juicio va a constituir el episodio central del poema: el acto de la coprofilia. Se trata, en su formulación estricta de un fragmento de unos noventa versos, aunque sus estribaciones tocan diversos momentos del poema. Juzgamos conveniente, en aras de una mejor comprensión de lo que expondremos, reproducir a continuación al menos una selección significativa de versos del pasaje:

Amb quina blanda violència / la teva esquena cau desclosa / les teves natges flors d'aram / que vessen dolcesa en obrir-se / el present de les dues llunes / l'or deposita la tebior / el fons de la teva pureza / ah l'àngel de la coprofilia / l'ermíni de la pell dels àngels / l'arcàngel doble de les natges / el dring de les nits clandestines / de col·legiala a París / el degotar del coure líquid / les natges que regalem préssecs /

23.- PERE GIMFERRER, *op. cit.*, p. 34.

24.- *Ibidem*, p. 36.

25.- *Ibidem*, p. 38.

26.- *Ibidem*, pp. 38, 40.

27.- Ahí reaparece otro *topos* modernista. En un mundo que se derrumba, el último acto de plenitud posible es la cópula mortal, destruirse en brazos de la mujer-mantis. (Cf. HANS HINTERHÄUSER, *op. cit.*, p.123-147). Esta última realización en holocausto se encuentra teorizada en una obra singular como es el *Axèl* de Villiers de l'Isle Adam, con la que *Mascarada*, lo veremos, se encuentra en deuda.

28.- PERE GIMFERRER, *op. cit.*, p. 38, 40.

29.- *Ibidem*, p. 42. A nuestro entender, este poema debe mucho a *Pandémica* y *Celeste* de Gil de Biedma, en su construcción interna, en la concepción casi archivística del amor con sus enumeraciones sálmicas de cuerpos y lugares del deseo. Eros es finito, está sujeto a la temporalidad humana y el deseo es una materia que debe gestionarse, de ahí esa pasión por registrar y almacenar en la memoria cada uno de los instantes de exhibición de la libido. Hay también una misma concepción de Afrodita, como diosa de dos advocaciones, como Celeste y pura y como Pandémica y lujuriosa. Así las amadas de ambos poemarios se construirán desde el desenfreno y desde la fidelidad, dilogía que reproduce de modo fiel y exacto la pareja *femme fatale-femme faible* del decadentismo finisecular a la que hemos aludido.

GERMÁN LABRADOR MÉNDEZ

fan caure monedes de moka / la flaire d'ambre soterrani / Ah l'amor de les dues anques / Aquesta llum no la toqueu / No profaneu el cel tendríssim / l'escàndol de la claredat / Ningú profani el paradís / quan el teu cos dóna bombons / Els focs follets de Saint-Germain / zinc metrallat del billar elèctric / el glop de la neu al teu ventre / Tot el que vas ser de noieta / i la noieta que ets avui / la pastorel·la dels crepuscles / La nit amb els ulls embenats / L'hivern calçat amb botes negres / A les esplugues de la tarda / mor el jardí del Luxemburg [...] El reguerot de perles fosques / que vesses a la meua boca / ara que el cel s'ha encaputxat / Com dus en tu la teva mort / aquest concili de les ombres / la cortesia de la nit / un pomell de fruites de coure / una armadura ben drapada / amb draperies d'or i rosa [...] La flor de la mort es nodreix / al jardí d'un desig de noia / La roba estesa del matí / la sang menstruada als lleçols [...] De tot això es farà la mort / D'això es va fer l'adolescència / Si com un jardiner perdut / obro les cambres de la nit / a l'església de la plata / a la teva femta sagrada / a l'or de la llum quam defeques (...) la ronyonada de l'aroma / el melic que la claror encega / Si com un jardiner errabund / et bec amb els llavis les anques / i m'abeuro a l'osca obaga / de l'anus perla de vellut [...] cullo la flor blava al teu ventre / sí com aquell jardiner cec³⁰

A la hora de proponer poéticamente una acción de este tipo, tabuizada en nuestra cultura, concebida como perversión sexual, anormalidad o casi trastorno de necesario tratamiento, es necesario operar una labor de transferencia metafórica de gran envergadura. El ano debe dejar de producir excrementos, objetos sucios, que manchan y que huelen, para *derramar con blanda violencia dulzura*. El léxico del excremento es repensado en clave mineralúrgica y gastronómica, desactivando así sus malos olores, aspecto desagradable y condición de impureza. Las heces pasan a ser metálicas (lo metálico no mancha, no contagia sus propiedades, es la esencia de lo esterilizado, de lo robusto, diríamos desde una óptica barthiana) *cobre líquido, zink y finalmente oro*, y *perlas foscas* para después convertirse en *melocotones, bombones, monedas de moka y aromas de ámbar*.

En realidad, la transferencia va mucho más allá de una simple equiparación de campos semánticos. Lo que en realidad se efectúa en nuestro pasaje es una proyección metafórica del acto coprófago sobre el lenguaje y el universo alquímico. Las operaciones de deposición e ingestión del excremento en la relación sexual son asimiladas a aquellas del alquimista con las materias en sus alambiques. Y es desde este hecho desde el que interpretaré todo el pasaje.

El poeta, pues, pasa a ser el alquimista. Los residuos fecales son interpretados como los metales que trabaja en su laboratorio, en permanente cambio y transformación en busca de la obtención del *lapis filosofarum*, el oro alquímico. *¿El gotear del cobre líquido, el oro de luz si defecas, el oro depuesto lo más tibio* qué son sino las evidencias de un proceso de relectura metafórica de las *filiás y fagias* de la hez?

¿Y la mujer? ¿qué es entretanto? ¿cuál es su papel en la nueva organización conceptual del pasaje? La mujer es la *matrix*, el horno donde el alquimista somete a fusiones y purificaciones los elementos, y es también los diferentes aparatos del *ars hermetica*. Su intestino es claramente y visualmente, el alambique y su estómago el atanor. Así, siempre las sustancias *se derraman, se deponen, gotean*, de ella sale la *riñonada del aroma*, como el vapor de una probeta, y su *cuerpo da bombones*.

Esta aproximación entre el trabajo de los intestinos y la ciencia hermética se encontraba ya teorizada en el núcleo de la disciplina. Referido a la piedra filosofal, rezaba un viejo adagio alquímico *in estercore invenitur*: en el estiércol lo encontraréis. Además, esta similitud entre el alambique y el aparato intestinal no debe mover al humor. La alquimia tradicional comprendía ya estos paralelismos. A tal efecto es posible consultar los gravados del *Liber transformationis seu*

30.- PERE GIMFERRER, *op. cit.*, pp. 44-52.

*liber florum*³¹, donde, al efectuar un corte transversal en la imagen de un hombre en la tesitura de defecar, se visualiza claramente la metáfora del *archeus*, el cuerpo como laboratorio alquímico, donde la naturaleza procesa los humores y las sustancias igual que lo hace, artificialmente, el alquimista. Al cabo se trataba de insertar las sustancias de la tierra en una corporalidad animada que reprodujera los procesos de la digestión, es decir, que fue el alambique el que tomó la forma del intestino y no a la inversa.

Lo que ocurre es que estamos ante una metáfora de ida y vuelta. Lo que en su día sirvió a los alquimistas para entender los secretos procesos de la materia en base a su proximidad a determinadas actividades de nuestro organismo, hoy sirve para todo lo contrario, es decir, reestablecer y legitimar una práctica sexual marginalizada basada en el excremento invocando un discurso prestigiado, el del hermetismo de *la obra*. Diríamos, desde ese esfuerzo de generar una imagen del cuerpo femenino liberada al que Blesa se refiere, y de obtener una palabra poética que pueda *tout dire*³², el poeta debe obtener un discurso poético lo suficientemente bien respaldado por otra tradición literaria que le permita polemizar con el discurso petrarquista en igualdad de condiciones.

Gaston Bachelard en su *La poétique de la rêverie*³³ entiende el lenguaje de la alquimia como esencialmente poético. Siguiendo la lectura simbólica de dicho léxico propuesta por Jung³⁴, presenta el lenguaje hermético del *Ars Maiore* como la construcción verbal de una atmósfera de sentido: *une immense rêverie de mots traverse l'alchimie*³⁵. Y es, en cierto modo, esa ensoñación la que domina todo el pasaje. Las sustancias invocadas, lejos de una neutralidad significativa, ocupan puestos de importancia en el imaginario alquímico, al tiempo que seducen con su esteticismo hermético: el *cobre* (elemento de Venus), las *dobles lunas*, el *ángel de la coprofilia*, el *doble arcángel de las nalgas*, la *flor de la muerte*, el *sol del fiemo*, la *iglesia de la plata* reproducen hábilmente la poeticidad de ese léxico extrañado, a la que contribuye también lo astrológico, que sobrevuela todo el poema, al igual que los símbolos de transustanciación, de lo metálico y lo mineral.

Podría resultar difícil defender la consistencia de esta operación de transposición metafórica y más cuando, junto con el léxico alquímico se encuentran también los campos metafóricos de la cocina (así la *filia* se vuelve *fagia*) y de la agricultura y lo bucólico, coexistiendo todos en un mismo pasaje. En todo caso, la interpretación alquímica que proponemos trasciende lo lingüístico y participa ante todo de lo retórico. La descripción del proceso coprofilico y de su acción sobre la memoria y el pasado en este poema tiene sus relaciones más íntimas con la operación alquí-

31.- FIGALA y PRIESNER (ed.), *Alquimia: Enciclopedia de una ciencia hermética*, Barcelona, Herder, 2001, p. 286. Notable me parece la explicación de las ilustraciones que los autores añaden: *alegoría elocuente de la destilación: un hombre sentado en un retrete simboliza con su cuerpo el matraz de destilación, las heces el fuego*.

32.- TÚA BLESA, *op. cit.*, p. 203.

33.- *Tout un champ de rêveries qui pensent et de pensées qui rêvent est ouvert, avec la alchimie. L'animisme de l'alchimiste ne se contente pas de s'exposer en des hymnes généraux sur la vie. [...] Dès lors, la langue de l'alchimie est une langue de la rêverie, la langue maternelle de la rêverie cosmique. Cette langue, il faut l'apprendre comme elle a été rêvée, dans la solitude.* GASTON BACHERLARD, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 60.

34.- Contrariamente a la visión común de la *obra*, que nos la presenta como una suerte de protoquímica, arcaica y científica, la Alquimia se constituye ante todo como un proceso de progresión personal. Fue Jung en *Psychologie und Alchimie*, el primero en intentar explicar la búsqueda de la piedra filosofal en clave de desarrollo del individuo e interpretar sus símbolos, no como referencias a procesos materiales, sino como expresión arquetípica del proceso de individuación. Desde esa perspectiva, de apropiación de un discurso prestigioso extrañante para construir un *léxico de la subjetividad*, en los términos expresados por Richard Rorty en *Contingencia, ironía y solidaridad* (Barcelona, Paidós, 1996), es desde la que analizamos *Mascarada*.

35.- Bachelard, *op. cit.*, p. 61.

mica en los planos internos, de los que léxico metálico da simple indicio. Habría que hablar también de una cierta presencia de elementos del léxico de lo sagrado (*iglesia, cielo, concilio, profanar*) y elementos del léxico de la *femme faible* (*nieve, en tu vientre, dulzura, toda tu pureza, dar, regalar, aroma, la niña que eres ahora, pastorcilla de los crepúsculos*). La analogía piedra filosofal-excremento, y la sacralización de la misma, son evidencias que nos autorizan, nos parece, a tomar esta dirección interpretativa y tratar de mostrar todas sus implicaciones

La coprofagia en el poema no es sólo una de las variantes que escoge el deseo para manifestarse, ni siquiera, como se nos dice, la más pura entre ellas. Es el único modo que tiene el *yo* presente de reencontrarse con su homólogo en el pasado, de conectarse con *son autre au loin*. La ceremonia del excremento está rodeada en todo momento de un desarrollo ritualizante que hará que, en las siguientes estrofas, el ciclo del amor se recupere, la melancolía se disuelva y las libidos se ejerciten. Es una particular eucaristía la que tiene lugar en las sombras de la alcoba, *en la iglesia de plata*, y que permite al poeta, tras consumir el sacramento, *saciarse en la garganta umbría*, renovarse. La analogía, en términos de lo luminoso y lo sacro es evidente, y se conecta con la muerte y resurrección de los ciclos vitales, piedra angular del sacramento religioso.

Y es que la metáfora que identifica sexualidad y alquimia, también ella, estaba ya totalmente integrada en el discurso alquimista. El cosmos, para éste, era un mundo erótico. La materia estaba sexualizada, los metales eran masculinos y femeninos y los procesos de fusión entre elementos se expresaban desde la cópula, el semen, la menstruación y las relaciones amorosas³⁶. Es, en cierto modo, la inversión de este proceso lo que se plantea: dejar de expresar los trabajos de la alquimia desde el sexo para pasar a expresar los trabajos del sexo desde la alquimia, de modo análogo a lo que ya hemos visto respecto al excremento, operación que ya había sido teorizada, a nivel de su fenomenología, por Bachelard:

Un double vocabulaire doit être établi entre rêverie et expérience. L'exaltation des noms de substance est le préambule des expériences sur les substances 'exaltées'. L'or alchimique est une réification d'une étrange besoin de royauté, de supériorité, de domination qui anime l'animus de l'alchimiste solitaire. Ce n'est pas pour un usage social lointain que le rêveur veut de l'or, c'est pour un usage psychologique immédiat, pour être roi dans la majesté de son animus. Car l'alchimiste est un rêveur qui veut, qui jouit de vouloir, qui se magnifie dans son 'vouloir grand'. En invoquant l'or —cet or qui va naître dans la cave du rêveur— l'alchimiste demande à l'or, comme on demandait jadis à Indra, de 'faire vigueur'. Et c'est ainsi que la rêverie alchimiste détermine un psychisme vigoureux. Ah ! combien cet 'or' est masculin !³⁷

Detrás, pues, de ese léxico del oro alquímico, se expresa el deseo sexual del alquimista (o del poeta). Y esta masculinidad se verificaba de un modo claro, sexual, en la propia consistencia de la operación alquímica. Se trataba de un proceso violento³⁸ donde había que calentar, hervir y depurar. El alquimista trata, en teoría, de reproducir en el laboratorio los procesos que él imagina que se producen en el interior de la tierra, concebida ésta como la matriz de una madre. A un tiempo, la transmutación de los metales en busca de su perfección es la proyección del esquema narrativo de la pasión crística. Los metales deben morir y renacer posteriormente, según el modelo de un dios sacrificado³⁹, para así *despojarse del tiempo*, de sus formas *históricas* y *gastadas*. Tras la violencia liberada durante dicha inmolación se obtiene la Obra. Es necesario, pues, llevar

36.- MIRCEA ELIADE, *Herreros y alquimistas*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, cap.3, y FIGALA Y PRIESNER (ed.), *op.cit.*, p. 44.

37.- GASTON BACHERLARD, *op. cit.*, pp. 62-63.

38.- En las referencias al proceso alquímico y sus significaciones sigo fielmente las interpretaciones de MIRCEA ELIADE, *op.cit.*

39.- Así, llama poderosamente la atención que en el poema encontremos *Els cavallers de la piràmide / Nocturns com Isis com Osiris* (PERE GIMFERRER, *op.cit.*, p. 40), cuando Isis es la diosa egipcia de los saberes ocultos, y cuando Osiris es una de las deidades invocadas en los procesos alquímicos, siendo él, en el panteón egipcio, deidad próxima a Cristo y Dionisos, dios sacrificado que resucita triunfante.

IN STERCORE INVENTUR: SACRALIDAD, COPROFILIA Y MELANCOLÍA

a cabo todo el proceso del amor para obtener la sustancia pura, ennoblecida, perfecta, después de haber pasado por los alambiques del intestino.

Frente a la opinión generalizada, el proceso alquímico no estaba concebido como una intervención utilitaria sobre las substancias ni tenía como objetivo encontrar una eventual riqueza en el hallazgo de la piedra filosofal que todo lo convertía en oro. Algunos de los proyectos alquímicos que han permanecido en nuestra mente (el Elixir de Eterna Juventud, la Piedra Filosofal, el homúnculo) no eran los objetivos finales del trabajo del alquimista sino etapas de su desarrollo. La imitación de la divinidad como demiurgo, la capacidad de actuación sobre la materia, conllevaba un lento camino de perfección personal. El alquimista reproducía las actuaciones de Dios sobre la naturaleza, en su laboratorio, aunque a otra escala. El sentido de la obra alquimista es, en realidad, *el sincronismo entre la opus alchymicum y la experiencia íntima del adepto*⁴⁰: el perfeccionamiento del individuo que entra a formar parte del cosmos en condición de *faber*, de dominador, poseedor de los secretos de la naturaleza.

La abolición del tiempo es lo que se persigue en la obra alquímica, sustituir a la naturaleza en la gestión del tiempo y apropiarse de ella. Ahí surge el Elixir como la promesa de rejuvenecerse y renovarse mediante el proceso: el alquimista reproduce los misterios de los ciclos de la naturaleza en el dominio de unas técnicas y adquiere la capacidad de rededicarse. O, como decía Roger Bacon⁴¹, *obtiene una medicina que hace desaparecer las impurezas y todas las corrupciones del más vil metal, puede lavar las impurezas del cuerpo e impide de tal modo la decadencia de éste que prolonga la vida en varios siglos*.

En nuestro poema es ese *elixir vitae* el que se construye como mito poético. Lo que fue uno de los proyectos fundamentales de las disciplinas alquímicas y de los mitos metalúrgicos es también una de las construcciones simbólicas históricamente más antiguas de las artes poéticas. La planta o bebedizo que nos devolvería a un tiempo no tiempo, controlado por el hombre, se encuentra ya teorizada en la primera actuación fundante de la literatura: *El poema de Gilgamesh*. Pero recorrer sus distintas etapas sería invocar los nombres de Fausto y de Galahad o de Wilde y nos desplazaría hacia los mundos de lo químico y lo farmacológico. Esa *recherche du temps perdu* es una de las fascinaciones fundacionales que permanecería activada en el programa de producción simbólica del arte, en especial de la poesía: la fijación del tiempo en un punto, la posibilidad de remontar el río de la historia y anclarse en un espacio pasado. Y ese elixir, *aurum potabile*, oro bebible, *oro líquido*, de luz se evidencia en su forma alquímica en las metáforas de la coprofagia.

La humanidad después de la estación de los amores no hace más que vegetar, que aturdirse volcándose en el alma nos avisaba Charles Fourier⁴². Es esa conciencia a la que antes aludíamos de la restricción de eros, la que provoca la huida desesperada al archivo y la memoria. Hay que establecer claramente cuántos cuerpos, cuántas noches de amor, cuántos abrazos, sólo en su precisión, en su fijación, el sujeto caduco puede reconciliarse con la vida. En el momento en que las libidos dejan el cuerpo y se siente la juventud alejarse como un mundo ya para siempre enterrado y desterrado, el poeta convoca la palabra alquímica que le permita reubicarse en ese espacio de plenitud, por última vez, antes de que desaparezca para siempre. Y es ahí cuando el Alquimista, con sus secretos y sus aparatos misteriosos, con su oficio solitario y melancólico, aparece, claramente, como un *transfer* del propio trabajo del poeta.

Este emblema que vincula la alquimia y la poesía pertenece sin duda a un imaginario literario. El fin de siglo, con sus reivindicaciones de los discursos de lo exotérico y lo irracional, no puede evitar indagar en la alquimia como un léxico nuevo con unas potencialidades significativas todavía vírgenes⁴³. Podríamos citar *L'elixir de longue vie* (1830) de Balzac, o novelas del fin

40.- MIRCEA ELIADE, *op.cit.*, p. 142.

41.- *Ibidem* p. 150.

42.- Charles Fourier, *Nuevo orden amoroso*, Madrid, Fundamentos, 1975, p. 14.

43.- Cf. "Lo fantástico en la literatura fin de siglo", en LILY LITVAK, España 1900, *Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Antropos, 1990, pp. 103-127.

de siglo como *Morsamor* (1899) de Valera o el ya citado *Axël* de Villiers de l'Isle Adam (1885). Pero entre los textos que plantean más eficazmente esta relación entre la Gran Obra y la escritura y el tiempo será sin duda *Une saison en enfer* de Rimbaud.

Es en el seno de este libro, sumidos en plena errancia alucinada por los barrios de una Londres dantesca, donde se encuentra un texto programático y metaliterario, cuyo significativo título no es otro que *L'alchimie du verbe*⁴⁴. Y en él se vinculará una percepción del recuerdo *alucinada*, al empleo la palabra poética, concebida como *l'or de la lumière nature*, capaz de cambiar el mundo. Esta operación, a nuestro entender fundacional, será reconocida por Leopoldo María Panero, el 1983:

*El libro que he realizado, El último hombre, que es una leyenda alquímica representativa de la primera fase de la obra, también llamada nigredo (oscurecimiento) o Putrefacto (putrefacción). De alguna manera la obra poética (Rimbaud lo dijo) es semejante a la empresa alquímica: una destilación del espíritu, un psicoanálisis*⁴⁵.

Son, pues, estas trayectorias que vinculan los léxicos de la secreta elaboración del oro y los modos de memorizar y de amar de los poetas, un corpus de subterráneas relaciones que socavan el imaginario poético tradicional y se acaban imponiendo. No debemos de suponer a Pere Gimferrer en absoluto extraño, ni totalmente inconsciente, respecto a la construcción histórica y textual de este discurso poético alquímico ni respecto a sus implicaciones eróticas y mnémicas.

Bajada a los infiernos y resurrección

*Habló de la nube Hermes y dijo: Llega con
cuidado a esta señora y pídele que
satisfaga tus deseos.*

*Carta Alquímica, atribuida al
Marqués de Villena*

Pero en esa alquimia erótica es la mujer, *medium* y *matrix*, el único espacio donde realizar el proceso: Purificada por el paso del tiempo y las batallas de amor, su cuerpo se ofrece como ara para reintegrarse en el pasado. Su función de catalizadora temporal y cuerpo ofrendado, la sitúa en el plano de lo sagrado, amparada por los signos de la hetaira. Sólo mediante la comunión con su cuerpo, concebida en clave alquímica y escatológica es posible que la naturaleza se renueve. Por ello se carga de todos los signos de la sacerdotisa y la virgen (la menstruación, la pureza, toda la *descriptio puellae* de la tónica prerrafaelista, la aniñación mariana de la mujer). En el tiempo de la decadencia se reproduce el acto ritual en un tiempo y una ciudad míticos donde poder cumplir con la Misa Coprófaga.

El acto sexual está coronado de los símbolos de la muerte. Una pulsión tanática se metafórica en la propia expresión del excremento. En la operación alquímica la muerte del metal era la condición necesaria para que este pudiera resucitar con su nuevo ser⁴⁶. La invocación de los misterios de lo profundo, de lo soteriológico, lleva aparejada la mitología de las cavernas y de lo plu-

44.- RIMBAUD, *Une saison en enfer*, Paris, Flammarion, 1989, pp. 125-132.

45.- LEOPOLDO M^a PANERO, prólogo a *El último hombre*, en *Poesía Completa 1970-2000*, ed. de TÚA BLESA, Madrid, Visor, 2001, p. 287.

46.- *El alquimista occidental, al esforzarse en "matar" los ingredientes para reducirlos a la materia prima, provoca verosíblemente una sympathiea entre las "situaciones patéticas" de la sustancia y su ser más íntimo. En otros términos, accede a experiencias de iniciación que, a medida que la opus progresa, le forjan otra personalidad [...]. Su participación en las fases de la opus es tal que, por ejemplo, la nigredo le procura experiencias análogas a las del neófito en las ceremonias de iniciación cuando se siente "engullido" en el vientre del monstruo, o "enterrado", o simbólicamente "muerto" por las Máscaras y los Maestros Iniciadores.* (MIRCEA ELIADE, *op.cit.*, p.144). Obvio resultará insistir en la importancia que los conceptos de forjar otra personalidad y ser muerto por las Máscaras puedan poseer a la hora de analizar *Mascarada*.

tónico (*a les esplugues de la tarda / mor el jardí del Luxemburg*⁴⁷). Al tiempo todos los ritos misticos de la renovación (Cristo-Osiris-Dionisos) nos conducen inevitablemente al *descensus ad inferos*. La renovación sólo se entiende desde el sacrificio y la muerte⁴⁸.

Y mientras el acto ritual se consuma, vuelve a la memoria (¡el elixir funciona!) *la otra a lo lejos* que transporta al yo a un pasado restablecido, una regresión hacia una primavera en un parque. Y siguiendo la imagen de la mujer-niña, los amantes llegan a la estación de metro Sèvres-Babylone (no es casual el nombre, el mitema reaparece). Ella es: *princesa blanca de la nit / princesa dels hangars del vent / al tendal de la llum desfeta*⁴⁹.

La pareja, ya finalmente feliz e instalada en el pasado, renovada, desaparece en la evocación de una Sodoma terrible donde se prostituyen niñas. La juventud recién adquirida del narrador contrasta con la juventud muerta de las prostitutas. Se nos introduce en un alucinado viaje a un mundo simbolista. Comienza a enumerar algunas niñas-prostitutas en este hades peculiar y terrible, de *femmes faibles*, y *femmes fatales*: *La rue Cadet la rue Lepic / les dones de Gustave Moreau / Dones-lleons Dones-meduses / a l'aiguavés del cel nevat / Carrers d'esfinxs amb els pits nus*⁵⁰. En ese contexto es imposible la mención de la mujer-sacerdotisa, revestida por el símbolo alquímico de la rosa: *Qui mai podrà cridar el teu nom / a les esquerdes de París / Qui mai dirà el teu nom aquí / com aquell que crema una rosa / si mai la rosa pot cremar / les sales de roses enceses*⁵¹.

Mientras los dos amantes, catapultados alquímicamente al pasado, obtienen la revelación de los arcanos del amor, la vida en la calle sigue una bacanal horrible. En una final apología de la libertad de los hombres a amarse como quieran, por encima de las normas sociales, critica la hipocresía de una sociedad que prohíbe la libertad del sexo y tolera la prostitución, verdadera destructora de las personas. En lo que parece ser moraleja implícita del poemario, se afirma que la forma del deseo que escoge la coprofagia es pura, frente a la prostitución, que es, sin embargo, tolerada socialmente.

Todo este simbolismo de lo urbano y liturgia infernal hay que entenderla también desde las operaciones de la alquimia y los ciclos de renovación de lo vivo. Los dos amantes tienen que sumergirse en los infiernos, morir, como Cristo, como los metales, como el excremento, para poder renovarse⁵². Así hay que ver *la navegació dels morts, els morts a la ciutat de suro /*

47.- PERE GIMFERRER, *op. cit.*, p. 46.

48.- Las relaciones entre excremento, muerte y eros son un espacio problemático que han indagado efectivamente muchos poetas de la transición. Caso peculiar es el libro *Escatófago* de FERNANDO MERLO (Córdoba, Amigos de Fernando Merlo, 1983), donde, desde la metáfora del escarabajo coprófago, plantea una suerte de metafísica. A tal respecto ejemplar resulta el caso de Leopoldo María Panero quien traza toda una teoría poética desde la hez (Cf. GERMÁN LABRADOR, "El culo de Catulo está cantando: sedimentación intertextual de una provocadora teoría de la creación poética", Actas del Congreso "Poéticas Novísimas: un fuego nuevo" celebrado en Zaragoza en 2001, en preparación) y de algún modo anticipa en la poesía el desembarco de la alquimia en los espacios anales, vinculada con el tema del *autre au loin* (Cf. "El salón de los espejos" en TÚA BLESA, *Leopoldo María Panero, el último poeta*, Madrid, Valdemar, 1995, p. 53)

49.- PERE GIMFERRER, *op. cit.*, p. 52.

50.- *Ibidem*, p. 58.

51.- *Ibidem*.

52.- Obviamente no quiero decir que el paseo por los lupanares de París sea alegórico. La operación, escasamente explícita, es de régimen interno y narratológico. Lo que me interesa es que simbólicamente la renovación a través de la coprofagia sólo puede concebirse desde estos procesos y estas narrativas perfectamente ancladas en nuestro imaginario y que operan de una manera estrictamente mítica. Es decir, que el proceso de transformación interior exige siempre una misma estructura climática y narrativa para poder ser contado.

tenen la cara dels amants / el posat de la primavera. Y desde esa pasión crística que viven los amantes emana la llum litúrgica dels cossos en la nit de fanals llum de suplici⁵³.

El pasado se desvanece y nos instalamos otra vez en el presente. Ahora, acabado el éxtasis de la comunión, el discurso debe inscribirse otra vez en la concreción real de un presente. *I és amb aquesta mascara / que als plecs de la tardor un cop més / he vist el nom de cada cosa / el vestit d'or de l'amarguesa / els himnes de la joventut*⁵⁴. Pero en cualquier caso, aún incompleta, aún parcial, la renovación se ha producido, los fantasmas del pasado han sido conjurados, y el cuerpo puede reposar. Una teorización, en clave mitológica, de lo expuesto acaba por reforzar la interpretación que hemos querido defender: *El mite del cos és real / s'ha estroncat la font de Jovença / El mite del cos mai no mor / en la claror violentada / El teu cos és la infracció*⁵⁵. Los últimos versos acaban afirmando la importancia del ritual, la posibilidad de prolongar el interés por la vida través de una eficaz gestión del patrimonio libidinal: *Perquè volem això Sultana / del serrall de la nit que broda / les violències del Bòsfor / Esquinçar doblegar mirar / La possessió de la llum / per tacte per l'esguard per res / La possessió de no res*⁵⁶. El poema se cierra con los dos amantes renovados, al subir de los infiernos, puros, por encima de la degradación del tiempo y de las cosas, cuando un chico persa les ofrece un clavel en la ciudad anclada en el pasado, encarnada nuevamente en el cuerpo femenino: *Rue de la Harpe tenia el cielo / el cuerpo azul de una mujer, / Rue de la Harpe todo el cielo / tenía la luz de tu cuerpo*. Y, no obstante, sigue dominando una tonalidad melancólica⁵⁷.

Mascarada y exorcismo de la memoria

*Escribir en España no es llorar, es beber,
es beber la rabia del que no se resigna
a morir en las esquinas, es beber y mal
decir, blasfemar contra España
contra este país sin dioses pero con
estatuas de dioses, es (...)
caerse borracho en los recitales y manchar de vino
tinto y sangre Le livre des masques de Remy de Gourmont*

Leopoldo María Panero

53.- PERE GIMFERRER, *op. cit.*, p. 60.

54.- *Ibidem*, p. 62.

55.- *Ibidem*, p. 64.

56.- *Ibidem*.

57.- Hay que hacer resaltar la importancia que los alquimistas concedían a las experiencias "terribles" y "siniestras" de la "negrura", de la muerte espiritual, del descenso a los Infiernos: aparte de que son continuamente mencionadas en los textos, se las descifra en el arte e iconografía de inspiración alquímica, en las que esa clase de experiencias se traduce por el simbolismo saturnino, por la melancolía, la contemplación de cráneos, etc. (...) ¿No habría que buscar (...) en esa familiaridad con la obra del Tiempo (la putrefacción, la Muerte que destruye omne genus et formam), en esa "sabiduría" reservada sólo a los que ha anticipado en plena vida la experiencia de la muerte, la explicación de la famosa melancolía saturnina de los magos y los alquimistas? (Cf. Eliace, *op. cit.*, p.145) Y, añadiríamos, también de los poetas.

Es ahora conveniente volver sobre el Axël e intentar fijar esa deuda ya señalada y, al tiempo, evidenciar la escasa ingenuidad de Gimferrer al construir su poema: *¡Que juegues a la Edad Media... pase. Pero llevar la mascarada hasta el inconcebible extremo de citar a los apuntadores de la Gran Obra... ¡Soñar con la alianza del mercurio y el azufre!... Tu juventud... ¡Vamos!... ¡Imítame. Hazte a la vida tal y como es, sin ilusiones ni flaquezas. [...] Y deja a los locos con su locura* (VILLIERS DE L'ISLE ADAM, cit. por HINTERHÄUSER, *op. cit.*, p. 125, el subrayado es nuestro).

El poemario se cierra tan borroso y ambiguo como se desarrolla y es necesario aún llevar a cabo una reflexión final sobre el sentido de la máscara. Podemos comenzar aduciendo un gusto modernista por el enmascaramiento, por la implementación de rostro, por los carnavales y el disfraz, gusto que retoman los poetas culturalistas de los setenta y que es fácilmente reconocible en los libros anteriores de Gimferrer. Todo esto relacionado con las sociedades secretas, con los círculos, con los iniciados, mitología esta de la que tanto participan los alquimistas⁵⁸.

Pero al tiempo, apoyados en la cita de Aragon, la máscara es una forma del yo, otro estado, un yo no asumible o no reconocible como el propio. Nuestra figura del pasado, vista desde el otro lado del tiempo es una máscara, una *finta*. La conciencia problemática del paso del tiempo acaba alienando al sujeto respecto a sus existencias anteriores en las cuales no puede ya reconocerse. La memoria deja de ser lineal y pasa a presentar fallas y puntos de fractura.

Al tiempo, la poderosa metáfora de la careta habla de nuestra construcción de la memoria. La verbalización de un yo a través de los recuerdos se ve como una operación de travestismo. Cuando se invoca, el yo se miente y se redice a voluntad. Se pone la máscara deseada y se convierte en *l'autre*.

Pero el otro y la máscara son también, la presencia del escritor en su obra. Cuando se escribe es *el otro*, el otro del texto el que habla⁵⁹. El hablante se presenta como una ficcionalización del yo lírico, en definitiva, fingimiento. Además, en un terreno como este, tan pantanoso, al poeta en un acto de pudor, le interesa desvincular la coprofagia "del otro del poema" de su vida personal. *Es el otro, mi máscara, el que hace estas cosas, no le hagáis caso*, parece querer decirnos finalmente. No se quiere comprometer una lectura autobiográfica a expensas de la cual resultar señalado y se busca protección frente a la *función fascinatoria* que inevitablemente compromete en horizontal al poeta real con su enunciación.

Además, la idea del pasado como un fantasma que acude a pedir cuentas enlaza también con la mascarada: las memorias se personalizan en espectros, en apariciones funestas. Y esto nos lleva a la lectura política del poemario. La fisura que se produce con el pasado dista mucho de ser ingenua. Cuando el pasado es problemático, no ha sido asumido, la relación con él se da en clave de ruptura. El pasado irrumpe *enmascarado* en el presente a modo de Convidado de Piedra, y se instala con violencia en una actualidad decadente. El poemario señala, a través de esta poetización de lo exotérico, un punto de fractura con la Historia. En un momento dado, la juventud del año setenta y dos pasa a sentir que está viviendo una época de decadencia y decepción.

A pesar del natural envejecimiento de los cuerpos, encontramos que el desengaño y decadencia, no son físicos, sino libidinales, que podemos atrevernos a identificar con los del *desencanto*: la pérdida de los ideales y la decepción que, desde la tesis de Teresa Vilarós⁶⁰, la asunción de una democracia incompleta y la traición de una transición, habría supuesto para la generación de españoles nacidos a lo largo de la década de los cincuenta. La ciudad de París, con su libertad y sus modelos de conducta y sus posibilidades hay que entenderla desde su participación en el imaginario de la libertad de aquellos jóvenes.

Es la conciencia de fracaso del proceso transicional lo que en buena medida pulsa los tonos elegíacos del poemario: *Mireu-los bulevard avall / Els firaires de l'il·lusori / Com ells la nostra*

58.- Cf. MIRCEA ELIADE, *op. cit.*, cap. 10. Es interesante analizar también los restos de esa nuestra mitología, tan violentamente evocados en la póstuma película de Kubrick, *Eyes wide shut*.

59.- En este punto recojo las teorías de LEVIN sobre el estatuto comunicativo del sistema lírico y la construcción de una figura imaginaria a la que atribuir el discurso (Cf. *Estructuras lingüísticas en poesía*, Madrid, Cátedra, 1974). A dicho teórico pertenece también el término de *función fascinatoria*.

60.- *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición Española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998.

joventut / ha fet barata de sirenes / Hem venut als encants el somni / els cignes de l'estany antic / Oh bulevard dels condemnats / Trencall de les borratgeries / a la cavorca de París. Un fracaso de proyecto utópico que se ha saldado sin lucha, derrota gestada en la simple apatía.

Es por eso que el pasado acude en clave fantasmagórica. Son las máscaras de lo que no fue, de lo que no supo ser, de lo que no llegó a ser, las que acuden. La memoria del franquismo se halla encriptada, sus proyectos y *utopos* han sido exorcizados, pero las mascararas del pasado prevalecen:

La utopía de una posible reconstrucción de la memoria y, con ella, de hallar un "sentido", una lección que transmitir, se topa con el carácter infranqueable del fragmento. Una vez más, [...] la ruina ha de celebrarse en sí misma y no como indicio, la alegoría se presenta como gesto melancólico y no didáctico. El sentido no se hace presente como meta o proyecto sino como resto. El futuro es siempre ya pasado.

La misma inestabilidad que percibimos en la frontera entre pasado, presente y futuro se reproduce en las relaciones entre verdad y fantasía, vida y muerte. Desde el comienzo [...] [se] percibe la presencia de la muerte, pero sólo más tarde se da la información precisa para identificar a los muertos. A lo largo de muchas escenas fantasmas y seres vivos comparten el espacio sin rasgos que los distinguan.⁶¹

Finalmente los cuerpos potentes y no fracasados, no neutralizados en el proceso de cambio, los espacios todavía inocentes y sin historia, los escenarios del antes acuden evocando y convocando, con su insistencia y felicidad implacables, el tiempo del desastre. Son los espacios de la víspera, de lo previo, de la juventud luminosa de los primeros setenta, los que reaparecen atrayendo otra vez el recuerdo de la degradación, de la tragedia transicional, señalando el trauma y la fractura. Son los cuerpos vigorosos del pasado, dotados de una dimensión política, *[discursos, voces] que habían sido tachados, o, en la jerga freudiana y lacaniana, forcluidos, excluidos del lenguaje, abolidos por una violencia contra la palabra misma, y que, ahora como todo lo reprimido regresan al discurso⁶².*

Es decir, que la represión de una sexualidad no mediatizada y de una imagen íntegra de la mujer, por contraposición con el *cuerpo fantasmal petrarquista*, está íntimamente unida, desde nuestro punto de vista, a nivel del discurso de la memoria de *Mascarada*, la represión de un pasado colectivo. Hay un trauma instalado en la psique del sujeto que vincula fantasmas sexuales coprofágicos y las vivencias de un pasado no asumido.

En el fracaso y venta de todos los ideales de un periodo de cambio, el cuerpo de la pareja es el único espacio posible donde reconocerse como sujeto no fragmentado e histórico. Sólo en la intensa profundidad del amor, a través de la palabra poética, es posible alejarse de las máscaras trágicas del misterio. Es la sexualidad, el ejercicio de la libido, el único modo de reconciliarse con la memoria individual y colectiva. La trasgresión constante del cuerpo permite a poeta neutralizar los tonos crepusculares del presente, apartar los ojos de la última de las amenazas fantasmáticas, de *la máscara que se pone la muerte para mirarnos⁶³.*

61.- Medina Domínguez, Alberto, *Exorcismos de la memoria. Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la Transición*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2002, p. 119. Lo que aquí se aplica a *Cría cuervos* de Saura es fácilmente trasladable a la interpretación de nuestro poema.

62.- TÚA BLESA, "Si l'amor és el lloc de l'excrement", *cit.*, p. 200. Blesa se refiere en su texto a las palabras con que se designan las zonas corporales proscritas del cuerpo poético de la tradición. Nos sentimos tentados, sin embargo, de ampliar el alcance de sus afirmaciones a la totalidad de los elementos reprimidos por la memoria de nuestro sujeto poemático, es decir, que la reivindicación e instalación de la coprofilia en el discurso poético, conlleva otro tipo de sublimaciones, no solamente léxicas.

63.- Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*, Madrid, Cátedra.