

UNA “NUEVA” HISTORIA DE AMOR: *INTERLUDIO AZUL**

Stefano TORRESI

Università degli Studi di Macerata

Amor en vilo e *Interludio azul* marcan el comienzo de una nueva etapa en el recorrido artístico de Pere Gimferrer. El escritor recupera el castellano como lengua de creación literaria para entregar al lector dos obras íntimas, en las que resulta claramente identificable una deliberada inspiración en su experiencia biográfica. Publicadas, al mismo tiempo, en marzo de 2006, *Amor en vilo* e *Interludio azul* fueron redactadas, sin embargo, en dos períodos bien distintos: la primera –formada por ciento cincuenta y un poemas, fechados entre el 12 de abril de 2004 y el 15 de enero de 2006¹– representa la crónica lírica de la intensa historia de amor vivida por el escritor con Cuca de Cominges a partir de su *reencuentro*, acontecimiento que él relata, en prosa, en la segunda de las obras citadas, escrita entre el 7 y el 21 de febrero de 2004.

El regreso a la lengua castellana, tal y como aclara el mismo Gimferrer en una nota incluida al final de ambos libros, no se debe a decisiones de carácter político, ni procede de una nueva postura ideológica en lo que concierne a la lengua y la literatura catalana². No solo –como había dejado escrito cuarenta años antes en «Oda a Venecia ante el mar de los teatros»– «[t]iene el mar su mecánica como el amor sus símbolos» (Gimferrer, 2000: 133); sino que el amor también tiene un lenguaje propio, «aquél en que ella y yo nos hemos relacionado siempre» (Gimferrer, 2006a: 216). La utilización del castellano en lugar del catalán –lenguas, ambas, que el escritor ha demostrado saber manejar con indudable maestría– responde, por lo tanto, a una exigencia comunicativa, directamente reclamada por la naturaleza de la relación lingüística entre Gimferrer y su interlocutora³.

* Este artículo es la traducción –con alguna pequeña modificación– de un capítulo de mi libro *L'istante e la memoria. Il tempo nell'opera di Pere Gimferrer* (Roma, Aracne, 2010).

¹ Los poemas están dispuestos en orden cronológico, a excepción de «Ad plurima», incluida al final de la colección aunque lleva la fecha del 28 de julio de 2005.

² «[N]ada 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» (Gimferrer, 2006b: 107). Véase, además, Gimferrer (2006a: 216).

³ «Los libros son un diálogo con ella, y el castellano es la lengua en la que ella y yo hablamos, dejando aparte el hecho de que por separado cada uno habla catalán. Si los libros están dedicados a ella no puedo concebir el escribirlos en otra lengua» (Blanco, 2006: 3).

También en 1970, por otra parte, para justificar su paso de la lengua castellana a la catalana, el autor había rechazado cualquier caracterización política; en aquel caso, el escritor se limitó a aducir razones de naturalidad y espontaneidad poética: «Jo escrivia en castellà perquè m’hi havien educat, però jo sabia que era Pere i no Pedro, per a fer versos. Era un joc literari, allò, i en resultava una poesia molt artificiosa» (Pi de Cabanyes – Graells, 1971: 187)⁴.

Al igual que en 1970, el cambio de lengua no provoca un apartamiento radical en la trayectoria literaria gimferreriana; sin embargo, en 2006, como entonces, sería un error ignorar una evolución en su arte poética. Según declaraciones del mismo Gimferrer, a partir de ese año se afirmaría una voz poética diferente de la que había caracterizado su anterior producción literaria⁵. Para comprender mejor las circunstancias de esta evolución, téngase en cuenta –además de las contingencias personales– la bien sabida voluntad del escritor de evitar inútiles repeticiones: «Ninguno de mis poemas es una copia de otro, he intentado repetirme lo menos posible porque no me gusta hacer variaciones de lo que ya está dicho» (Murillo, 2000: 65)⁶.

Lo que, de manera particular, llama la atención es la intensificación de ciertos temas y motivos, y el regreso a un culturalismo intenso y matizado, característico, por otra parte, de su primera producción en castellano⁷. Sin embargo, si en la fase *novísima* la relación entre vida y arte parece mediada –tanto en Gimferrer como en algunos de sus compañeros generacionales– por obras de alguna manera útiles para representar líricamente su vivencia, en *Interludio azul* (así como en *Amor en vilo*) el elemento biográfico se cuele impetuosamente en la realidad ficticia de la obra de arte. El escritor no solo «habla de sí mismo por analogía» (Carnero, 1990: 15), mediante la recuperación de un pasado literario y cinematográfico, sino que revela, asimismo, el proceso recóndito gracias al cual los personajes reales se transforman, sufriendo una especie de metamorfosis que los acercan a los personajes literarios. El poeta, de todas formas, se mantiene firme en su oposición a interpretaciones encaminadas a subrayar únicamente las implicaciones biográficas, de por sí inevitablemente limitativas⁸; Gimferrer quiere tal vez traer a la memoria, de manera

⁴ Para ahondar en la cuestión del cambio de lengua, se puede consultar, entre otros estudios, el análisis efectuado por Luis García Jambrina en la introducción a Gimferrer (2000a: 34-40).

⁵ «He tenido hasta la fecha tres voces poéticas básicas. Una es la que manifiestan mis libros en castellano de mi primera juventud. Esta voz más o menos a partir de *Arde el mar*, creo que es una misma voz que se ha desarrollado. Luego hay una segunda voz que es la que se manifiesta en mis libros poéticos en catalán. Y ésta de ahora no es ni la de *Arde el mar* ni la segunda, la de *Mascarada*, es otra voz, la tercera, que estaba en mí, latente» (Blanco, 2006: p. 3).

⁶ Véase también Guillamon (1990: 20): «A mi mai no m’ha interessat fer la continuació mecànica d’allò que ja he escrit. Si no tinc la sensació d’estar fent alguna cosa que no he fet mai, no em poso a escriure»

⁷ Según afirma el mismo Gimferrer (Berasátegui – Azancot, 2006), «[e]l tono de estos nuevos libros parecerá, seguramente, más cercano a mis libros iniciales que a los inmediatamente anteriores, lo cual se corresponde plenamente con la vivencia reflejada».

⁸ «Yo quisiera que los libros [...] se juzgaran como obras literarias. Del mismo modo que le he dicho que no me gustaría que hubiera un uso político de la lengua en que están escritos, tampoco quisiera que los

implícita, lo que había señalado en el *Segon dietari* sobre el concepto de máscara. Se puede estimar que el peculiar procedimiento adoptado en la escritura poética —«Tot és un descompartir distàncies: jo i el qui fa els meus versos» (Gimferrer, 1982: 136)—, tan característico de su versificación, no sea del todo eludido ni siquiera en estas obras, incluso en los pasajes más autobiográficos. El mismo Gimferrer lo corrobora, en cierto modo, con la siguiente afirmación:

Todo lo narrado responde a vivencias reales, sin excepción, aunque evidentemente no aparecen del mismo modo en un relato autobiográfico que en un poema lírico. No hay más ficción que la estilización artística que impone todo tratamiento literario. Lo narrado es realísimo, aunque toda obra literaria genera su propia realidad (Berasátegui – Azancot, 2006).

Habría que tener en cuenta estas puntualizaciones en la lectura crítica de *Interludio azul*, *Amor en vilo* y de sus poemarios posteriores. Por otra parte, con la misma orientación habrían de leerse obras anteriores como *Mascarada*. En todo caso, lo que sí parece oportuno señalar es la estrecha relación que el texto mantiene para con el tiempo —la constante oscilación entre el presente y un pasado más o menos lejano—, clave omnipresente de la poética del autor. Más precisamente, en *Interludio azul* y *Amor en vilo* el pasado se remonta a 1969, año de la historia de amor, luego reanudada, con Cuca de Cominges, que aparece como “C.” en *Interludio azul*⁹ y simplemente como “Cuca” en *Amor en vilo*.

Si nos proponemos prescindir de la bien conocida información sobre la biografía del poeta, en *Interludio azul* se podrá individuar un narrador autodiegético que relata el *reencuentro* del protagonista con una mujer, que él llama C., y su tentativa de convencerla de reanudar una historia de amor pendiente, que había quedado interrumpida más de treinta años antes.

Interludio azul resulta extremadamente representativo en lo que concierne a algunos de los procedimientos utilizados por Gimferrer para escenificar su vivencia sin detenerse en los acontecimientos de su cotidianidad, procedimientos que pone en práctica mediante la identificación con personajes y/o episodios cinematográficos¹⁰. De hecho, la compenetración entre obra y biografía es, en este relato, absolutamente incesante: «“Tú vives siempre en las películas”» (Gimferrer, 2006b: 31), le reprocha C. al protagonista masculino, más que nunca identificable con el individuo real, también, más adelante: «“Sigues viviendo en las películas”» (Gimferrer, 2006b: 32).

libros, fuera de lo que evidentemente dicen, se valoraran por razones biográficas. Habría que valorarlos como piezas literarias, que es lo que son» (Blanco, 2006: 3).

⁹ «[E]sta mujer rubia y yo hemos mantenido durante treinta y cuatro años una esgrima elegante y trágica de encuentros esbozados en zigzag, donde cada momento de la vida del uno no encajaba con el momento de la vida del otro, a la inversa de lo que ocurrió en 1969, y a la inversa de lo que ha ocurrido cuando ahora nos hemos puesto a hablar nuevamente por teléfono para concertar la cita: cada palabra daba en el blanco. La llamaré C.» (Gimferrer, 2006b: 16).

¹⁰ Para más detalles, véase Torresi (2010: 53-78).

No solo C., la protagonista femenina, tiene esta impresión; en verdad, desde las primeras líneas, en el momento en que el narrador toma la palabra, el lector se ve proyectado en un escenario fílmico, o, mejor dicho, en un complejo laberinto de películas, versos, obras de arte; de particular significación nos parece, sobre todo, una doble cita cinematográfica con la que arranca la narración: «¿Qué espero, en la campana de luz dorada y blanca de esta tarde de invierno, en este bar de hotel de un ajado lujo *old fashion*, como para rodar de nuevo *Death in Venice* o para que vuelva a suceder lo que no sucedió acaso en Marienbad?» (Gimferrer, 2006b: 13).

La primera de las dos películas mencionadas es, desde luego, *Muerte en Venecia* (1971) de Luchino Visconti. Sin embargo, más allá de las afinidades detectadas por el protagonista entre el preciosismo arquitectónico del hotel en que tendrá lugar la cita y los escenarios de la película, es la segunda referencia fílmica la que exhibe las más sorprendentes analogías con la historia narrada en el libro. En efecto, *El año pasado en Marienbad* (título original: *L'année dernière à Marienbad*), película de 1961 dirigida por Alain Resnais a partir de un guion de Alain Robbe-Grillet, el padre del *nouveau roman* o *école du regard*, no puede sino constituir una referencia privilegiada de Pere Gimferrer. En la película, Giorgio Albertazzi interpreta a un hombre de mediana edad, del que se ignora el nombre (tal como afirma y reitera él mismo, «Ça n'a pas d'importance») (Robbe-Grillet, 1961: 113, 114), y en el guion original está indicado con una X, empujado por el propósito de ayudar a la protagonista femenina, Delphine Seyrig (ella también desprovista de una exacta identidad onomástica e indicada en el guion con la letra A), a recordar la tanto breve como intensa historia de amor vivida el año anterior. En un hotel solemne y barroco, la historia de los dos (supuestos) amantes se cruza con una serie de personajes anónimos, entre los cuales destaca, únicamente, un hombre alto y diáfano (Sacha Pitoëff, indicado con la letra M), aparentemente el marido de A. Finalmente, X logrará convencer a la mujer para huir con él, sin que el guion dé ninguna confirmación al espectador sobre la veracidad del relato o la efectiva rememoración de la protagonista¹¹.

De manera parecida a X, el narrador de *Interludio azul* se vuelve a encontrar con una mujer que, aunque por un breve período de tiempo, ha amado apasionadamente. Aunque él, de manera distinta a la del enigmático protagonista de *L'année dernière à Marienbad*, no necesita recorrer a ningún ejercicio mayéutico, se encuentra, sin embargo, con la necesidad de persuadir a su amada de recuperar un pasado feliz que puede volver a concretarse en el presente. La del narrador es una carrera contra el tiempo, en la que precisamente el tiempo será el elemento a derrotar:

fracción de segundo a fracción de segundo, debo salvar, por C. y por mí, a los que fuimos en 1969, que no están borrados, pero que podrían borrarse pronto: ante mis ojos, C.

¹¹ Para más detalles sobre las interpretaciones de la películas y las posibles relaciones entre los personajes, véase, por ejemplo, Bertetto (1976: 69-76).

empezó a ser la de 1969 a ráfagas y poco a poco conseguí que lo fuera enteramente, esto es, que fuera a un tiempo la de 1969 y la del 2004 (Gimferrer, 2006b: 69-70).

Las analogías entre la película y el relato abarcan desde los motivos del reencuentro, la historia de amor interrumpida y la separación, hasta los recursos estilísticos, con los frecuentes saltos temporales y la inagotable elocución del protagonista en busca de una nueva y anhelada unión. No solo en *Interludio azul*, en efecto, «[l]a conversación se proyecta en todas direcciones: hacia el pasado, hacia el presente, hacia el posible futuro» (Gimferrer, 2006b: 36); además, la misteriosa protagonista de la película, así como la C. del relato, parece desvelar más de una vez la voluntad obstinadamente declarada de esquivar los asedios amorosos de su pretendiente: «sus palabras son una cosa, su actitud y conducta otra, y todavía otra muy distinta el tono de su voz, y, sobre todo, sus ojos desmienten a veces sus palabras» (Gimferrer, 2006b: 18).

Incluso en la evocación de hechos del pasado, las analogías parecen sorprendentes; en ambas obras los protagonistas masculinos se explayan en minuciosas descripciones psicológicas de su amada. Una de las principales características de las dos mujeres, ampliamente subrayadas por sendos amantes, es la inmutabilidad de sus conductas y actitudes. «Ahora –escribe por ejemplo Gimferrer en *Interludio azul*– [C.] vuelve ya a ser enteramente ella misma, la que hablaba conmigo por teléfono en las noches de 1969; vuelve incluso a lo más característico de entonces, aquella pausa silenciosa seguida luego del inimitable tintineo erótico del monosílabo “¿Qué?”, de verdadera artista de la voz insinuante» (Gimferrer, 2006b: 27).

X también, en *L’année dernière à Marienbad*, pone en evidencia las sorprendentes analogías entre la A actual y la A con la que, a su decir, había mantenido una relación amorosa el año anterior: «Vous êtes toujours la même. J’ai l’impression de vous avoir quittée hier» (Robbe-Grillet, 1961: 46), o también: «Vous êtes toujours aussi belle» (Robbe-Grillet, 1961: 48) y, en una escena posterior:

Un an déjà – ou peut-être plus. – Vous, du moins, n’avez pas changé. – Vous avez toujours les mêmes yeux absents, le même sourire, le même rire tout à coup, la même façon d’étendre le bras comme pour écarter quelque chose, un enfant, une branche, et de ramener lentement la main vers le creux de votre épaule... et vous portez, aussi, le même parfum (Robbe-Grillet, 1961: 68).

A las dos mujeres las une también el miedo a los cambios que la aceptación de la historia de amor podría conllevar, amenazando la tranquilidad de su existencia y poniendo fin a las relaciones con sendas parejas. En *L’année dernière à Marienbad*, X se dirige a A acusándola de no tener suficiente valor como para tomar una drástica decisión: «Et maintenant, vous continuez de regarder dans le vide... Et vous continuez de le voir... ses yeux gris, sa silhouette grise, et son sourire. (Un temps.) Et vous avez peur» (Robbe-Grillet, 1961: 118). De manera parecida, el narrador de *Interludio azul* destaca el temor con el que C. corresponde sus arrebatos de amor: «La conversación, breve e intensísima,

es difícil de resumir. C. habla en susurros, a veces casi inaudibles: visiblemente, su principal temor es ser oída por P. Nunca la había notado tan asustada: sin duda no sólo por P., sino por la situación, por mí y por sí misma» (Gimferrer, 2006b: 66)¹².

Además, la constante oscilación entre el presente de la narración y el pasado de las evocaciones permite a los dos protagonistas recordar numerosos episodios ya relegados al mundo intangible de la memoria. El sujeto de *Interludio azul* revive, por ejemplo, el primer encuentro con la amada –«aquella belleza de una cabellera tenue que se me apareció por primera vez en contraluz ante el lienzo aún blanco de la pantalla, en el Palacio de Congresos de Montjuïc» (Gimferrer, 2006b: 13)–, así como X, en *L'année dernière à Marienbad*, recuerda el día en que, por primera vez, tropezó con A:

La première fois que je vous ai vue, c'était dans les jardins de Frederiksbad... Vous étiez seule, un peu à l'écart des autres, debout contre une balustrade de pierre sur laquelle votre main était posée, le bras à demi étendu. Vous étiez tournée, un peu de côté, vers la grande allée centrale, et vous ne m'avez pas vu venir. Seul le bruit de mes pas sur le gravier a fini par attirer votre attention et vous avez tourné la tête (Robbe-Grillet, 1961: 57).

La experiencia vivida por C., además, resulta similar a la de A en *L'année dernière à Marienbad*. Inicialmente, los dos personajes femeninos muestran una justificable reticencia, –bien manifiesta, por ejemplo, en el diálogo entre el sujeto de la narración y C. incluido en el segundo capítulo de *Interludio azul*–, en el que la mujer, lacónicamente, replica con tenaces negativas a las pretensiones de su cortejador: «“Me pides un imposible.” [...] “No quiero cambiar de situación.” [...] “No quiero hacer daño a P.”» (Gimferrer, 2006b: 28). De manera parecida, en la película, A permanece largamente en una posición de defensa, tratando incluso, con largos silencios, de evitar el diálogo y sustraerse, de esta manera, a la obstinada elocución de X. Sin embargo, la mujer insiste con firmeza que no ha vivido nunca aquella experiencia sentimental, expresando, de hecho, su denegación: «Non, non. C'est impossible» (Robbe-Grillet, 1961: 130).

Además, de la misma manera que en *Interludio azul*, C. «parece salir, lentamente, de un largo sueño. Tras la mujer de hoy, reaflore, y la sustituye, su verdadero ser: la muchacha de 1969. Resurrección» (Gimferrer, 2006b: 46), una análoga resurrección tiene lugar en la película: la mujer acepta, por fin, traer al presente los recuerdos de un pasado intrigante y cautivante –por real o imaginario que fuera– de los que ni siquiera ella ya puede prescindir. X consigue avivar sus sentidos, hacerle recordar su pasado o, por lo menos, sugestionarla y persuadirla de que permanecer encerrados en el hotel en el cual se desarrolla el evento –emblema de su gris existencia cotidiana y, a la vez, suerte de no-lugar, por lo estático e irreal que parece– le permitiría preservar su cotidianidad, pero le impediría, de hecho, gozar de su libertad:

¹² P. es el marido de C.

Le parc de cet hôtel était une sorte de jardin à la française, sans arbre, sans fleur, sans végétation aucune... Le gravier, la pierre, le marbre, la ligne droite, y marquaient des espaces rigides, des surfaces sans mystère. Il semblait, au premier abord, impossible de s’y perdre... au premier abord... le long des allées rectilignes, entre les statues aux gestes figés et les dalles de granit, où vous étiez maintenant déjà en train de vous perdre, pour toujours, dans la nuit tranquille, seule avec moi (Robbe-Grillet, 1961: 172).

Entre otras cosas, Gimferrer y Resnais parecen compartir una similar visión conceptual del tiempo. En 1961, Resnais declara: «Credo che nella vita noi non pensiamo cronologicamente, e non prendiamo mai decisioni che corrispondono a una logica ordinata. Abbiamo tutti delle immagini, delle cose che ci determinano e che non si collocano in una successione logica di atti perfettamente coordinati» (Bertetto, 2006: 2). Un modelo temporal, pues, muy parecido al del poeta catalán, un modelo que subvierte la concepción lineal de la historia y que se conforma, en cierto modo, con una concepción cíclica del tiempo¹³.

Por otra parte, la circularidad desempeña un papel fundamental tanto en la película (en la que la representación teatral a la que asisten los clientes del hotel en el curso de las primeras escenas se vuelve a proponer al final, poniendo en crisis, de esta manera, la percepción temporal del espectador), como en el relato; la afinidad no se basa, sin embargo, en coincidencias estilísticas –*Interludio azul* no presenta, efectivamente, recursos tan explícitos como aquellos utilizados en la película– sino, más bien, por la exhibición, en 2004 –el presente de la narración–, de acontecimientos y estados de ánimo extraordinariamente parecidos a los experimentados en 1969¹⁴. El narrador mismo lo confirma en la siguiente enunciación: «Ahora lo veo bien a las claras, porque en cierto modo el círculo se cierra sobre sí mismo, o, si se prefiere decirlo así, *la boucle est bouclée*: el dibujo de toda mi vida se encamina hacia este reencuentro con C.» (Gimferrer, 2006b: 103).

El sujeto de la narración, en todo caso, es plenamente consciente de las analogías existentes entre su historia y varias obras fílmicas; por otra parte, no solo su biografía está estrechamente relacionada con la cinematografía, sino también la misma historia de amor con C., que vio la luz precisamente en la oscuridad de las salas de cine, en compañía de un célebre grupo de cinéfilos:

ahora C. se ha acostumbrado a ir sola al cine, para mejor ensimismarse –ya entonces no apartaba sus grandes ojos de la pantalla–, pero la conocí en el cine, y juntos vimos *Ordet*, *Tell them Willie Boy is here* o *Elvira Madigan* (en la fila de atrás, Jaime Gil de Biedma y Colita), y nuestros amigos se llamaban, entre otros, Terenci Moix, Miguel Marías o Vicente Molina Foix: los *sensationists* de la cinefilia (Gimferrer, 2006b: 44).

¹³ A este respecto, véase Heymann – Mullor-Heymann (1991: 69-70).

¹⁴ «Veo *Interludio azul* como un diario breve, como una conversación retomada al cabo de 35 años, sin que nada haya cambiado en intensidad y entendimiento» (Berasátegui – Azancot, 2006).

La de los amantes es una pasión que rebasa los límites de la mera condición de espectadores: «todo esto que vivimos hoy es, si se quiere, una novela, pero sobre todo una película: cuando [C.] me dice ahora que vivo en las películas, ¿no está tratando de conjurar una parte de sí misma?» (Gimferrer, 2006b: 44). Entre otras cosas, *Ordet* (1955), penúltima película de Carl Theodor Dreyer, representa también una especie de metáfora de lo que el poeta está viviendo, una prueba más de la constante compenetración entre biografía y producto artístico: «*Ordet*, precisamente: las imágenes finales de *Ordet* –muy despacio, la rubia mujer amada vuelve a la vida– son la metáfora de lo que veo ahora en C., lo mismo que vimos C. y yo en la media luz arrecida del cine de la calle Balmes aquella noche lustral y lejanísima» (Gimferrer, 2006b: 45-46).

De todas formas, si bien las afinidades entre *Interludio azul* y *L'année dernière à Marienbad* son más que evidentes, es en otra película que Gimferrer se inspira para concebir el título de su relato, o sea *Interlude* (en castellano: *Interludio de amor*), drama romántico dirigido por Douglas Sirk en 1957 que resulta extremadamente representativo para el escritor catalán, en virtud de las analogías entre los sucesos ahí descritos y su misma trayectoria vital:

¿Y todos estos años de intervalo? ¿O es acaso ahora el intervalo? *Interlude* (aquí, *Love interlude*), como en la película de Sirk que tanto admiraba Fassbinder, con un Rossano Brazzi director de orquesta en una Europa tirolesa, con una esposa demenciada, tan turbadora como Greta Garbo en la involuntariamente onírica adaptación de Pirandello *As you desire me*; sorprendido, de pronto, por la tormenta con su otro posible amor, como Charles Boyer por el huracán en *When tomorrow comes*, de Stahl, del que Sirk lleva a cabo aquí un a medias inconfesado *remake* (Gimferrer, 2006b: 57).

El pasaje mencionado nos parece significativo, ante todo, por la abundancia de referencias artísticas que mucho había caracterizado algunas de sus obras juveniles y que volvemos a encontrar ahora sin demasiadas diferencias. Hay que señalar, efectivamente, la nutrida presencia de referencias a obras cinematográficas, que se entrecruzan más bien armónicamente creando un mosaico de interesantes datos culturales. No solo a *Interlude*, en efecto, se refiere el narrador en estas pocas líneas, aludiendo, asimismo, a *As you desire me* (1932), adaptación cinematográfica de la comedia pirandelliana *Come tu mi vuoi* (que es también el título italiano de la película, traducido al castellano como *Como tú me deseas*), realizada en 1932 por Gene Markey y dirigida por George Fitzmaurice, que tuvo como protagonista a Greta Garbo, y a la película de John M. Stahl, *When tomorrow comes* (1939) –*Huracán* en castellano–, a la que Sirk sería deudor por su *Interlude*.

En segundo lugar, hay que subrayar que Gimferrer juega hábilmente con el término *Interludio*, que de la acepción musical a la que hacía referencia la obra fílmica, y aun manteniendo unas cuantas analogías con lo representado por la película, en el relato se pasa a la idea de arco temporal, intermedio. Aun así, cierta ambigüedad no permite vislumbrar con exactitud cuál es el verdadero intervalo en cuestión, es decir, si es la larga

época de la separación o el período, aún breve, siguiente al reencuentro: «Lo que vivimos ahora, lo que llevamos semanas viviendo, ¿no es, por lo demás, otra forma de intervalo?» (Gimferrer, 2006b: 57). Un interludio, este último, azul, que es, para decirlo en palabras de Rubén Darío, «el color del ensueño, el color del arte, un color helénico y homérico, color oceánico y firmamental, el «coeruleum», que en Plinio es el color simple que semeja al de los cielos y al zafiro» (Darío 1916: 11-12). Un tiempo real, pues, y a su vez de ensueño, terrenal y también “celestial”, paradisíaco, para decirlo, esta vez, en palabras del mismo Gimferrer, que al final del relato recurre a las letras españolas de la canción *Stranger in Paradise* del musical *Kismet* (1955) de Vincente Minnelli (en castellano: *Un extraño en el paraíso*) para describir ese nuevo capítulo de su vida» (Gimferrer 2006b: 104-105).

En cualquier caso, que el tiempo represente uno de los motivos centrales de la obra es bien evidente desde el principio de la narración; un primer ejemplo se nos ofrece en las primeras páginas del relato, cuando el narrador, más bien sorprendido por las analogías entre el pasado y el presente autobiográficos, alude a Heráclito y una de sus célebres afirmaciones según la cual el tiempo no es más que un niño que juega con los dados¹⁵. Inmediatamente después, a merced de una vitalidad embriagadora y desconocida en los meses anteriores al reencuentro¹⁶, utiliza una metáfora –por otra parte recurrente en la ya citada *Mascarada* para simbolizar el ímpetu de la pasión amorosa¹⁷– para ejemplificar el regreso a la misma intensidad sentimental experimentada en el pasado: «Las espadas, rápidamente en alto, empiezan a cruzarse de nuevo con el mismo sonido cristalino y desnudo del metal de antaño» (Gimferrer, 2006b: 17). La misma metáfora se reiterará conscientemente pocas páginas más adelante: «Las espadas, cruzadas, siguen en alto, como el primer día de ahora, y como en 1969: esto es lo que de nosotros mismos nos devuelve el pasado en suspenso, reflejado o refractado en el hoy-espejo» (Gimferrer, 2006b: 39). Un presente-espejo, pues, que no solo refleja imágenes del pasado, sino que les confiere nueva existencia y nuevo significado, las saca de un pasado congelado y sin tiempo para otorgarles una nueva dimensión temporal en un hoy que existe como tal porque es el pasado que así lo dibuja y que lo ampara:

vivimos, C. y yo solos, bajo la cúpula del pasado que a un tiempo nos vivifica, nos exalta y nos protege. Ninguna locura hay en vivir de nuevo el pasado, si treinta y cuatro años después nos resulta posible; la pregunta o la incertidumbre debería referirse más bien al

¹⁵ «Nuevamente en palabras de Heráclito: el tiempo es un niño que juega con los dados; su reino es el de un niño» (Gimferrer, 2006b: 17). La referencia no es nueva; véase Gimferrer (1981: 45, 224 y 2001: 89).

¹⁶ «Hoy empiezo a vivir, dividido mi ser, entre la tragedia recién terminada y el melodrama sentimental recién iniciado, entre *El idiota* y *An affair to remember*» (Gimferrer, 2006b: 17).

¹⁷ «Hivern de l'any setanta hivern / de les espases esquinqades» (Gimferrer, 1996: 26, vv. 174-175); «L'amor és un vals d'estocades» (Gimferrer, 1996: 32, v. 247). Véanse también los versos 17-20 de «El diamant dins l'aigua» (Gimferrer, 2002: 14): «I no sabríem viure així: / els esgrimadors de la plata, / els espadatxins que rescata / l'haver viscut de tant morir».

futuro, pero aquí no puedo dejar de recordar el verso de Aragon: *Et l'avenir est tributaire du passé* (Gimferrer, 2006b: 45).

La voluntad del protagonista es la de guardar su pasado para que se convierta en memoria activa, capaz, ante todo, de garantizar aquella misma serenidad ya experimentada en su juventud. Presente y pasado se confunden –«Así la veía caminar yo, en el plató de la noche barcelonesa de 1969; así la veo fijarse ante mis ojos –y mirarme a los ojos fijamente– en la pasarela de luz de estas anochecidas de ahora» (Gimferrer, 2006b: 47)– y los acontecimientos vividos y las sensaciones experimentadas acaban desestabilizando la percepción temporal del protagonista, para el cual el último de los encuentros casuales relatados en la sexta sección destaca por revelarse «ajeno a la dimensión temporal, multiplicado y poliédrico» (Gimferrer, 2006b: 61). El tiempo, además, se conforma como un aliado del sentimiento amoroso, porque mantiene inalterados los rasgos personales que lo engendran: «otros la habrán querido a pesar de los rasgos de su carácter que ellos juzgaban defectos, yo la quise en 1969 y la quiero hoy precisamente a causa de estos rasgos. *Elle a les qualités de ses défauts*» (Gimferrer, 2006b: 20).

Por lo dicho hasta ahora, no puede asombrar la abundancia de citas y referencias culturales relacionadas con el tiempo presentes en el relato. En particular destaca la figura de Octavio Paz: «Y la espera dura sólo unos segundos, tal vez únicamente unas fracciones de segundo, durante los cuales, como en el poema de Octavio, “El presente es perpetuo”, pero también, como en el otro poema de Octavio, “La fijeza es siempre momentánea”» (Gimferrer, 2006b: 60-61)¹⁸. Sin embargo, la última referencia intertextual Gimferrer se la deja para sí mismo, para subrayar un aspecto fundamental de la concepción temporal expuesta en algunas de sus obras anteriores:

Ya nuestras conversaciones eluden en la medida de lo posible tanto el pasado inmediato como el futuro; igual que en el poema de Robert Graves, podría decirle [...] «tu tiempo es el de hoy», pero a este tiempo me ha llevado C., y consiste en un aferrarse a cada instante, en un sumergirse en su adensamiento, cerrando los ojos a cuanto le precede y a cuanto ha de seguirle, como, según precisamente he escrito yo, vive el poeta el «instante eterno» de su juventud, fracción del tiempo arrebatada al tiempo. Así, cada encuentro, cada conversación telefónica incluso, es, en sí, una obra de arte acabada, con la perfección que, a mayor escala, da hoy C. al dibujo completo de mi vida (Gimferrer, 2006b: 105).

Gimferrer reitera una de las concepciones fundamentales de su poética –mostrando una vez más una compenetración entre poética y biografía–, es decir la idea que el instante, en cuanto entidad absoluta y, al mismo tiempo, sustancia esencial desprovista de cualquier dimensión, representa el único momento en el que el hombre alcanza una visión nítida de su experiencia vital. Como dijo Bachelard en su estudio sobre *Siloë* de Gaston Roupnel, el instante es el «fattore della sintesi dell'essere» (Bachelard 1932: 55). Y en

¹⁸ Para profundizar algunas de las analogías entre la concepción temporal de Pere Gimferrer y la de Octavio Paz remito a lo que he expuesto en Torresi (2010: 126-128).

este caso el instante es sobre todo el tiempo privilegiado del amor, tiempo que lleva al escritor no solo a no añorar el pasado, sino, también, a no sentir angustia alguna por el porvenir. Este tiempo otorga sentido al presente y, junto al amor, llega a constituir un binomio perfecto que ya se había esbozado, en un tiempo anterior, con la interlocutora de entonces, su esposa¹⁹.

El amor destaca, por lo tanto, como elemento capaz de oponerse a la finitud del tiempo y la caducidad de la vida. No es tan solo una fuerza arrasadora que puede agotar o aniquilar a los amantes; las aflicciones causadas por este sentimiento deben ser aceptadas como etapa necesaria para poder gozar de una pasión exclusiva, que se basta a sí misma y que, como tal, no solo preservará al narrador de tiempos funestos, sino que dará sentido y plenitud a su vida: «con ella he vuelto al año 1969, a vivir en la copa de oro de la Barcelona de 1969» (Gimferrer, 2006b: 29).

Esta “nueva” historia de amor, tal y como apuntado, no termina con *Interludio azul*. Su intensa y pasional prosecución es anunciada incluso entre las mismas líneas del relato cuando el sujeto de la narración, comentando la nota que le ha enviado C. mientras él ya presagiaba «una dilatada fase crepuscular o epilodal» (Gimferrer, 2006b: 86) de su vida, subraya la relevancia simbólica que, efectivamente, tendrá su mensaje: «C., sin perder nada de la dignidad desafiante que la ha caracterizado siempre, abre, sólo con unas palabras de brusca crudeza, [...] las puertas de la alcoba, el dominio dorado de su desnudo, la subversión de la verdad del cuerpo que se afirma ante los simulacros de la mente» (Gimferrer, 2006b: 86-87).

Referencias bibliográficas

- BACHELARD, G. (1932): *L'intuizione dell'istante*, trad. de Antonio Pellegrino, en *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*. Bari, Dedalo, 2ª ed., 1984, pp. 37-112.
- BERASÁTEGUI, B. – AZANCOT, N. (2006): «“En mis versos hay amor, no pornografía”» [entrevista], *El mundo*, 10-3-2006.
- BERTETTO, P. (1976): *Alain Resnais*. Firenze, La Nuova Italia.
- BLANCO, M.L. (2006): «Pere Gimferrer. “Estoy intentando interpretar mi propia vida”» [entrevista], *El País Babelia*, 11-3-2006, pp. 2-3.
- CARNERO, G. (1990): «Culturalismo y poesía *novísima*. Un poema de Pedro Gimferrer: “Cascabeles”, de *Arde el mar* (1966)», en B. CIPLIJASKAITÉ, ed., *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*. Madrid, Orígenes, pp. 11-23.

¹⁹ Véase, por ejemplo, el poema «Borrasca», incluido en *El diamant dins l'aigua* (Gimferrer, 2002: 44).

- DARÍO, R. (1916): *Antología. Poesías de Rubén Darío. Precedida de la historia de mis libros*. Madrid, M. García y G. Sáez.
- GIMFERRER, P. (1981): *Dietari. 1979-1980*. Barcelona, Edicions 62, 1994.
- (1982): *Segon dietari. 1980-1982*. Barcelona, Edicions 62.
- (1996): *Mascarada*. Barcelona, Edicions 62-Empúries.
- (2000a): *Marea solar, marea lunar*. Introd. y ed. de Luis García Jambrina. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- (2000b): *Poemas (1962-1969). Poesía castellana completa*. Ed. de Julia Barella. Madrid, Visor.
- (2001): *La calle de la Guardia Prusiana*. Barcelona, Ediciones Del Bronce.
- (2002): *El diamante en el agua*. Barcelona, Ediciones Del Bronce.
- (2006a): *Amor en vilo*. Barcelona, Seix Barral.
- (2006b): *Interludio azul*. Barcelona, Seix Barral.
- GUILLAMON, J. (1990): «Pere Gimferrer: vigència recobrada del poema» [entrevista], *Cultura*, 11, pp. 16-23.
- HEYMANN, J. – MULLOR-HEYMANN, M. (1991): «La conciencia crítica: Pere Gimferrer» [entrevista], en *Retratos de escritorio. Entrevistas a autores españoles*. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, pp. 55-77.
- MORANDINI, L., L. y M. (1999): *Il Morandini. Dizionario dei film 1999*. Bologna, Zanichelli.
- MURILLO, A. (2000): «“Ya no me leo”. El poeta catalán Pere Gimferrer obtiene el premio Reina Sofía de Poesía» [entrevista], *El Mundo*, 14-6-2000, p. 65.
- PI DE CABANYES, O. – GRAELLS, G.-J. (1971): «Pere Gimferrer» [entrevista], en *La generació literària dels 70. 25 escriptors nascuts entre 1939-1949*. Barcelona, Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, 2ª ed., 2004, pp. 185-192.
- ROBBE-GRILLET, A. (1961): *L'année dernière à Marienbad*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- TORRESI, S. (2010): *L'istante e la memoria. Il tempo nell'opera di Pere Gimferrer*. Roma, Aracne.