

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús estableties per la següent llicència Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=ca>

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=es>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

Tesis doctoral

TÚ SIEMPRE VIVES EN LAS PELÍCULAS...

Análisis de la relación entre poesía
y cine en la obra de Pere Gimferrer

Presentada por:
Eloy González Castro

2025

RESUMEN DIVULGATIVO

A lo largo de su trayectoria como poeta, Pere Gimferrer ha usado el cine como una influencia para conformar parte de su creación y para construir cartografías simbólicas que abarcan medio siglo de cine. Personajes como la *femme fatale*, el detective, el vampiro o el pirata han sido metáforas de una existencia unas veces frustrante y otra veces plena. Símbolo de un mundo que parece inalcanzable, el cine se enfrenta con su grandeza a la pequeñez del individuo o lo inspira para superar la insuficiencia de la vida.

Este trabajo pretende analizar de qué manera el séptimo arte ha construido ese discurso no solo desde un enfoque temático, sino también formal. Con este veremos que Gimferrer aprovecha la tradición de los recursos retóricos y las innovaciones propias de las Vanguardias para sugerir montajes, encuadres o secuencias tipificadas por el discurso hollywoodiense. El apartado temático, por otro lado, se ha de dividir en tres partes. El primero tendrá como objetivo trazar un esquema básico de los personajes que hacen acto de presencia en sus versos. Podremos analizar de qué manera el joven poeta, aquel de *Arde el mar* y *La muerte en Beverly Hills*, nos ofrece una visión muy distinta a la experiencia consolidada de *Amor en vilo* y *Tornado*. Dibujaremos una trayectoria definida por la reinención y la reorientación de una poética en constante metamorfosis.

En segundo lugar, hemos de destinar un espacio para observar el cine en sí como tema. El patio de butacas, la pantalla, el proyector o el mundo del séptimo arte suponen espacios significativos para el *sujeto* gimferreriano, disparadores de la imaginación que conducen hacia una reflexión sobre lo que queda más allá de la salida, sobre el tiempo o sobre el significado del arte y su capacidad para retener el instante. Y, finalmente, en tercer lugar, dejaremos unas últimas líneas para ponderar los mecanismos mediante los cuales el *yo* devuelve a la pantalla su mirada. La ironía, la cual no tiene por qué ser paródica, será el hilo conductor que nos llevará a valorar la capacidad del poeta para mezclarse con sus intertextos, para usarlos a su antojo, para jugar con ellos o para resignificar títulos y escenas.

En resumen, podemos decir que este trabajo ha de ofrecer una mirada amplia y holística sobre una relación que abarca textos de diversa índole y confeccionados a lo largo de muchos años. Es por ello que en última instancia, más que ofrecer un estudio acerca de la relación entre cine y poesía, concluiremos con un análisis profundo de la lírica de Pere Gimferrer. Nuestras conclusiones revertirán, en definitiva, en la obra del poeta barcelonés para ofrecer nuevas perspectivas e interpretaciones y para renovar, sin alterar, líneas de investigación ya defendidas por otros autores. Aun así, no queremos ahuyentar el interés de aquel lector atento tan solo a la relación intermedial. Consideramos que, sobre todo en el apartado formal, este trabajo puede ofrecerle conclusiones susceptibles de ser extendidas a otros poetas.

ABSTRACT

Throughout his career as a poet, Pere Gimferrer has used cinema as an influence to shape part of his creative work and to construct symbolic cartographies spanning half a century of film. Characters such as the *femme fatale*, the detective, the vampire, or the pirate have served as metaphors for an existence that is sometimes frustrating and other times fulfilling. As a symbol of a seemingly unreachable world, cinema confronts the littleness of the individual with its grandeur or inspires them to overcome the insufficiency of life.

This study aims to analyze how the seventh art has constructed that discourse not only from a thematic perspective but also a formal one. In doing so, we will see that Gimferrer draws on the tradition of rhetorical devices and the Avant-Garde innovations to suggest montage techniques, framings, or sequences typified by Hollywood discourse. The thematic section, on the other hand, must be divided into three parts. The first seeks to outline a basic scheme of the characters that appear in his verses. We will be able to analyze how the young poet—the author of *Arde el mar* and *La muerte en Beverly Hills*—offers us a vision quite different from the consolidated experience of *Amor en vilo* and *Tornado*. We will trace a trajectory defined by the reinvention and reorientation of a poetic technique in constant metamorphosis.

Secondly, we must devote a space to observe cinema itself as a theme. The auditorium, the screen, the projector, or the world of the seventh art represent significant spaces for Gimferrer's poetic *subject*, triggers of the imagination that lead to reflections on what lies beyond the exit, on time, or on the meaning of art and its capacity to capture the moment. And finally, in the third section, we will dedicate a few last lines to consider the mechanisms by which the poetic *self* returns its gaze to the screen. Irony—which does not necessarily have to be parodic—will be the guiding thread that leads us to appreciate the poet's ability to blend with his intertexts, to use them at will, to play with them, or to re-signify titles and scenes.

In short, this study aims to offer a broad and holistic view of a relationship that encompasses diverse texts created over many years. For this reason, ultimately, rather than presenting a study solely on the relationship between cinema and poetry, we will conclude with an in-depth analysis of Pere Gimferrer's lyricism. Our conclusions will, in essence, feed back into the work of the poet to offer new perspectives and interpretations and to renew, without altering, lines of research already defended by other scholars. Even so, we do not wish to discourage the interest of readers concerned only with the intermedial relationship. We believe that, especially in the formal section, this study can offer conclusions that might be extended to other poets as well.

ÍNDICE

RESUMEN DIVULGATIVO	p. 1
ABSTRACT	p. 2
AGRADECIMIENTOS	p. 6
1. INTRODUCCIÓN	p. 7
1.1. Los novísimos	p. 10
1.1.1. Compromiso y máscara	p. 13
1.1.1.1. El poeta creador	p. 18
1.1.1.2. El poeta destructor	p. 19
1.1.1.3. El cineasta creador	p. 21
1.1.1.4. El cineasta destructor/ de-constructor	p. 22
1.1.2. Una nueva poética	p. 23
1.1.2.1. Fragmentarismo	p. 23
1.1.2.2. Lo <i>camp</i> y los <i>mass-media</i>	p. 27
1.1.2.3. Lo visual	p. 35
1.1.2.4. El Desencanto	p. 39
1.2. Pere Gimferrer. El no-cineasta	p. 43
1.2.1. Imposibles visiones	p. 43
1.2.1.1. Un nuevo arte - Tesis	p. 44
1.2.1.2. Una nueva decepción - Antítesis	p. 46
1.2.1.3. Habitar el cine - Síntesis, apoteosis o donde el arte y la vida se acercan	p. 50
1.2.2. Atrapar el fotograma	p. 58
1.2.2.1. Una poética del instante	p. 58
1.2.2.2. Una poética de la imagen	p. 60
1.2.3. Poesía, simulación del cine	p. 61
1.2.3.1. El cine y su muerte simulada	p. 62
1.2.3.2. La experiencia cinematográfica desde la página escrita	p. 63
1.2.3.3. Hablemos de transustanciación	p. 63
1.3. Cine y poesía	p. 67
1.3.1. Hablemos de cine o, de lo que es lo mismo, poesía	p. 67
1.3.2. Los versos del cine	p. 70
1.3.2.1. Hacia un enfoque formal	p. 70
1.3.2.2. Hacia un enfoque temático	p. 74
1.3.3. Conclusión a ‘Cine y poesía’	p. 77
1.3.3.1. La vocación del cine	p. 81
1.3.3.1.1. Evocación	p. 82
1.3.3.1.2. Invocación	p. 83
1.3.3.1.3. Convocación	p. 84

1.3.3.1.4. Revocación	p. 84
2. ANÁLISIS FORMAL Y TEMÁTICO	p. 86
2.1. Evocación	p. 86
2.1.1. El encuadre	p. 89
2.1.1.1. El primer plano y el plano detalle (o la cercanía)	p. 89
2.1.1.2. Conclusión a ‘El primer plano’	p. 114
2.1.1.3. El plano general (o la lejanía)	p. 116
2.1.1.4. Conclusión a ‘El plano general’	p. 134
2.1.2. El montaje	p. 136
2.1.2.1. El montaje de atracciones	p. 139
2.1.2.2. El montaje invisible	p. 158
2.1.2.3. Conclusión a ‘El montaje’	p. 167
2.1.3. El enfoque	p. 169
2.1.3.1. Conclusión a ‘El enfoque’	p. 173
2.1.4. El audio	p. 174
2.1.4.1. La voz	p. 174
2.1.4.2. La banda sonora	p. 182
2.1.4.3. Conclusión a ‘El audio’	p. 187
2.1.5. Conclusión a ‘Evocación’	p. 189
2.2. Invocación	p. 200
2.2.1. La apoteosis	p. 202
2.2.2. El héroe	p. 209
2.2.3. La ciudad (el hogar jamás encontrado)	p. 222
2.2.3.1. Irrespirable contexto franquista	p. 222
2.2.3.2. Ciudades húmedas	p. 227
2.2.3.3. Ciudades vacías	p. 236
2.2.3.4. Ciudades reescritas	p. 245
2.2.3.5. El hotel. Feliz hogar del desarraigo	p. 253
2.2.4. La chica (inicio y final)	p. 258
2.2.4.1. La diosa vacía. El objetivo oscuro y muerto de la cámara	p. 259
2.2.4.2. La diosa plena. La fe del palimpsesto	p. 265
2.2.5. Conclusión a ‘Invocación’	p. 283
2.3. Convocación	p. 295
2.3.1. Copias e imágenes cavernarias	p. 295
2.3.1.1. La ilusión del doble y su teatro enajenante	p. 296
2.3.1.2. Abandono de la existencia. El doble se convierte en uno	p. 316
2.3.2. La denuncia del filósofo	p. 322
2.3.2.1. Denuncia política	p. 322
2.3.2.2. Resistencia estética. Acopio de sublimes provisiones	p. 328
2.3.2.3. Sesión golfa. Intimidades a media voz	p. 331
2.3.3. La sinrazón del poeta y la fe irracional del adepto	p. 332
2.3.3.1. Soñar despiertos	p. 333

2.3.3.2. Hundirse en el mar de los ahogados	p. 336
2.3.3.3. Subterráneos de fe ciega	p. 344
2.3.4. Conclusión a ‘Convocación’	p. 351
2.4. Revocación	p. 365
2.4.1. Ambigüedades prototípicas. Adueñarse de la tradición	p. 367
2.4.2. Títulos ambiguos	p. 378
2.4.2.1. La invasión de los nombres vivientes	p. 378
2.4.2.2. El amor de los nombres	p. 392
2.4.3. Conclusión a ‘Revocación’	p. 401
3. CONCLUSIÓN	p. 411
BIBLIOGRAFÍA	p.422
FILMOGRAFÍA	p. 441
ANEXOS	p. 449

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer, en primer lugar, a Pere Gimferrer la predisposición que tuvo para concederle a un desconocido investigador dos entrevistas que han sido de gran importancia. Esto le ha dado a este trabajo no solo dos referencias más (muy focalizadas) sobre las que trabajar, sino que también me ha ofrecido a mí la oportunidad de acceder a una de las fuentes más codiciadas por cualquier crítico: el propio autor. Creo firmemente que ambos encuentros han influido de forma profunda en la trayectoria de mis reflexiones.

En segundo lugar, he de darle las gracias a Pere Ballart, mi director, por el cuidado paciente de mis entregas y propuestas. Con dedicación ha atendido todas mis peticiones e inquietudes, devolviéndome siempre respuestas que me han ayudado a ampliar la investigación, a estructurarla mejor, a reconducirla, a repensarla... A ello, he de sumar cómo se ha adecuado a mis ritmos de trabajo, condicionados por una situación a veces compleja, pero basada en la confianza de que al final el proceso habría de resultar en un texto satisfactorio. Creo que contar con esa confianza ha sido una de las claves de mi avance.

En tercer lugar, he de hacer mención a Eloi Grasset quien no solo me ha aportado una base fundamental con su texto *La trama mortal* y su bibliografía, sino también por atenderme cuando he necesitado de su ayuda y por facilitarme, sin reservas, la misma.

En cuarto lugar, he de darle las gracias a mis padres, quienes quizás sin saberlo o sin darse cuenta, han ido construyendo esta tesis línea a línea de formas tan diversas que ni siquiera yo mismo sabría exactamente dónde y cómo termina su autoría. Creo que cinco años no bastan para resumir todo lo que concentran estas páginas. Posiblemente se extiendan a lo largo de muchas tardes de estudio que han pasado desapercibidas, de mañanas en las que suena tarde el despertador y de favores pedidos cuando ya no quedan trenes a los que acudir. Todo un cúmulo de urgencias han podido llegar a buen puerto gracias a que una labor secreta y silenciosa las ha ido cobijando distraídamente durante mucho tiempo.

En último lugar, debo darle las gracias a Sandra por haber sido el remanso de cordura que ha mantenido todos estos párrafos a flote. Si bien un trabajo de estas características parece habitar las etéreas órbitas de lo inefable, se ha de reconocer su entera dependencia del mundo material. Paciente y serena Sandra ha construido las condiciones para que ese mundo existiese, esperando con mis mismas ganas más que su final, su culminación. Ha aguantado reflexiones a deshoras, ha tenido que escuchar demasiados diálogos en *Technicolor*, ha tenido que apaciguar ánimos y ha sabido dibujar perspectivas tranquilizadoras. *I got you* posiblemente sea la frase más genuina con la que ella ha contribuido a reescribir este palimpsesto una y otra vez.

1. INTRODUCCIÓN

En esta investigación nos plantearemos resolver una serie de incógnitas que iremos desplegando a lo largo de la introducción. Nos adentraremos en la estética de mediados de los 60 para partir hacia la trayectoria de Pere Gimferrer, el autor que nos ha de ocupar, y a partir del cual elaboraremos un análisis de la relación entre poesía y cine, en particular, en su obra. Antes, sin embargo, de abordar a nuestro autor, será necesario realizar una contextualización que siente las bases teóricas sobre las que nos hemos de desarrollar. Pere Gimferrer perteneció a los *novísimos* y su obra contribuyó en gran parte a construir todas las imágenes organizadas alrededor del grupo. Esta simbología y sus mecanismos de creación acompañarían a nuestro autor a lo largo de toda su trayectoria. Entre otros, el lenguaje cinematográfico tuvo un especial calado en toda su lírica, cruzándolo de parte a parte desde lo formal hasta lo metafórico.

¿Cómo veía Pere Gimferrer el cine? ¿De qué manera influyó en su escritura? ¿Qué mecanismos escogió imitar? ¿Por qué? Más cuestiones irán surgiendo y las iremos resolviendo en la medida de lo posible. Es necesario adelantar, sin embargo, que desde un buen principio nuestro protagonista será Pere Gimferrer. No se trata este de un estudio generalista acerca de los puntos tocantes entre cine y poesía. En el tercer apartado de esta introducción se aducirá teoría cinematográfica y también así será cuando deban comprenderse en profundidad ciertos géneros. Añádanse los números 235 y 236 de la revista *Litoral* enteramente dedicados a la relación entre ambas artes. Numerosos artículos de esas páginas aparecerán aquí, pero su destino será revertir en la comprensión de nuestro autor. Lo que vamos a estudiar no es la relación de la poesía y el cine, sino de la poesía de Pere Gimferrer y el cine.

El matiz es determinante puesto que va a guiar toda nuestra bibliografía. Pudiéramos acceder a las fuentes más puristas del cine, revisar toda una bibliografía *cahierista* que sentó las bases de la ontología del fotograma y podríamos incluso acudir a críticas estéticas de diverso signo. Esto va a ocurrir, pero de una forma medida y mediada por la figura de Pere Gimferrer, punto de referencia que organiza prácticamente todos los textos que se han revisado en este trabajo: desde películas hasta ensayos y artículos.

Con ello no queremos dar a entender a lectores interesados en la relación intermedial que esta no pueda ser una investigación de su interés, todo lo contrario. Simplemente queremos dejar claro cuál es el corpus del que partimos y hacia cuál nos dirigimos. Este condicionante puede resultar, de hecho, ventajoso, pues acota sustancialmente nuestro ámbito de actuación pero no invalida las conclusiones a las que podamos llegar. Al fin y al cabo, cuando nuestro autor parte del cine lo hace a partir de ideas y nociones generalizables que podrían ser contrastadas con visiones y mecanismos de otros creadores. La visión de Gimferrer es compartida ampliamente por los autores *novísimos* y mediante su contraste nos permitiría

(re)acceder a los textos vanguardistas de la Generación del 27, ampliamente estudiada por Rafael Utrera en *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*, por Brian Morris en *La acogedora oscuridad: el cine y los escritores españoles (1920-1936)* o por Román Gubern en *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, entre otros. Si se quiere, para acceder a la tradición anglosajona, también como corpus introductorio encontramos la antología de textos fílmicos de Philip French y Ken Wlaschin *The Faber Book of Movie Verse*.

Tampoco creemos que el lector interesado en la obra en prosa de Pere Gimferrer deba descartar esta investigación. Lo veremos. El pensamiento del barcelonés se articula en una obra orgánica donde unos textos remiten a otros y, con ello, incluimos su *Dietari*, su novela primeriza *La calle de la guardia prusiana*, *Fortuny* o *Interludio azul*. En mayor o menor medida, estos textos nos servirán para comentar las imágenes que encontraremos a nuestro paso, por lo que nuestra glosa será bidireccional y no podremos evitar también analizar el cuerpo prosístico del autor, incluidos numerosos artículos de ensayo e investigación.

Dicho esto, se hace necesario aclarar que a lo largo del trabajo el uso de imágenes resultará, si no fundamental, sí enriquecedor para exemplificar nuestras conclusiones y evitar que el lector imagine sobre el vacío de la página escrita. A no ser que se especifique, las imágenes habrán sido tomadas a partir de capturas de pantalla hechas a partir de copias en DVD o digitales.

Pretendemos, a fin de cuentas, aunar en un solo cuerpo analítico, una investigación que, como veremos, se ha repartido a lo largo de los años a través múltiples ensayos. La crítica no es nueva en este enfoque respecto a Pere Gimferrer; esta, sin embargo, se ha diseminado en artículos de vital importancia para nosotros pero que no han devenido en una investigación sistemática que abarque relacionar los diferentes períodos por los que ha cruzado nuestro autor.

Añádase al interés investigador que una de las aportaciones que tiene este trabajo por hacer es el examen exhaustivo de la obra confeccionada a partir de *Amor en vilo* e *Interludio azul*. Esta ha sido analizada, pero en mucha menor medida que los años del poeta que se comprenden entre *Els miralls* y *El diamant dins l'aigua*, o los de la época inaugurada por *Arde el mar*. Además, ha sido a lo largo del transcurso de la investigación que hemos aprovechado para añadir un último texto al corpus, este es *Tristissima noctis imago* (2022).

¿Qué otro interés pudiera tener este estudio para el análisis de la obra de Pere Gimferrer? En los anexos A y B se podrán encontrar las dos entrevistas hechas al poeta con el objetivo de hablar solo de cine y de literatura. La primera nos puede ofrecer ciertas claves de lectura y, en algunos casos, resulta reveladora, pese a que muchas respuestas obedezcan a todo un credo poético que sobradamente Gimferrer ha ido diseminando en diferentes obras, escritos y entrevistas. Aun así, su valor reside en el papel central que la

filmografía tiene en la conversación. La segunda se hizo a propósito de la publicación de su última obra. Ambas han sido integradas y usadas como intertextos, que han ayudado a afianzar nuestras conclusiones.

Es en base a estas cuestiones que consideramos que el texto que presentamos a continuación puede ayudar a configurar no solo una lectura homogénea y general de un artista polifacético, sino que se constituye como ejemplo capaz de inspirar a otras investigaciones que pretendan un análisis intermedial en condiciones similares. Y es que hay muchos estudios que se centran en la relación entre cine y novela, pues es la relación que históricamente más se ha evidenciado, ahora bien, no resulta tan común la exploración de los cauces de traducción y traspase que tienen lugar en el contacto entre lírica y cinematografía. Hay sobradas referencias que puedan hablar de nociones aproximadas, de que el cine o la poesía *son como si...* Y esa *nocionalidad* no podremos evitarla. Necesariamente en el salto de uno a otro arte asumiremos la perdida de una *inefabilidad*. Sin embargo, en el apartado formal nos centraremos en recuperar tantas concreciones como sean posibles, buscaremos focalizarnos en cuestiones sintácticas, gramaticales o retóricas que ayuden a establecer nexos de unión entre qué es el cine y qué es la poesía. Es desde estas premisas que partimos. Antes de atacar la cuestión, se hace necesario introducir qué fueron los *novísimos*, quién fue y sigue siendo Pere Gimferrer y qué se ha dicho, a grandes rasgos, sobre el cine.

1.1. Los novísimos

El conjunto de poetas jóvenes antologados en *Nueve novísimos poetas españoles*, la antología publicada por José María Castellet en 1970, supuso, en un principio, un cambio en el cariz realista que la poesía peninsular había tenido hasta el momento. Castellet, como editor, había impulsado ese estilo de los años 50, lo había defendido como intelectual comprometido. Una década más tarde su parecer cambió. Castellet fue criticado en su momento por oportunista, por querer crear una generación de la nada con un objetivo puramente comercial, por dejar a un lado a muchos poetas de enorme calibre e incluir tan solo a sus conocidos, siendo Pere Gimferrer su principal *protégé*. Pese a estas consideraciones, podemos encontrar en todos ellos una serie de características que marcan claramente los nexos de unión de esta generación y sobre estas mismas se sustentará parte de la presente tesis.

Se acusó a Castellet de querer imponer un falso nuevo gusto, una vacuidad de filigrana. En «esta actitud renovadora no existe más que una poesía metropolitana de evasión y de divertimentos formalistas» (Castellet 2001b: 4) afirman Julián Chamorro Gay y Aníbal Núñez en una carta a la revista *Triunfo* (n.º 397 del 10 de enero de 1970). El primero, de hecho, escribe también una reseña a la antología en la revista *Álamo* (n.º 27-28, mayo-agosto 1970), ironizando sobre la calidad de la nueva publicación como mero subproducto industrial y de publicidad: «En esta nueva coyuntura nos llega un nuevo producto, esta vez dentro de la poesía, bien promocionado desde la pretendida Barcelona “camp”, con la garantía de la etiqueta “J. M. Castellet” asegurando la probidad del artículo» (Castellet 2001b: 16). Posiblemente, este ataque acabaría pasando entre las filas de los novísimos como una suerte de elogio.

Por otro lado, también tenemos críticos que más que dudar acerca de las características que ejercían de elemento aglomerador, dudan acerca de la legitimidad de una antología que recopila a autores que, todavía, no han llegado a despuntar en el panorama editorial. Varios de los *novísimos* eran inéditos. ¿Por qué incluirlos en un florilegio si la idea de estos libros es sintetizar cuadros generacionales más amplios? De esta forma José Francisco Ruiz Casanova sanciona el grupo más como una curiosidad comercial, antes que un punto referencial a tener en cuenta en las historias literarias por venir:

Desaparecido el grupo, o ausente como generación para la historia literaria, perdidos sus poetas entre el confuso advenimiento de obras completas prematuras, reediciones de su misma poesía o silencios que han ocupado décadas, los nueve novísimos castelletianos son, como grupo o generación, más un interesante proceso de liquidación de un método promocional (el de las antologías

generacionales y, en consecuencia, el del concepto de generación literaria) que un consumado proceso de autocanonización (2014: 43)¹.

Cuando Ruiz Casanova utiliza el término autocanonización se refiere a la generación del 27, etiquetado antológico que acuñaron o promovieron Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre o Manuel Altolaguirre. Sin embargo, aquel que más relevancia ha tenido posteriormente y más influencia sobre las generaciones de poetas fue Luis Cernuda (2014: 42), quien, de hecho, siempre se mantuvo algo alejado de la clasificación propuesta por sus compatriotas académicos. Más allá de esta aclaración, hay que decir que por norma general, la antología de Castellet cuando fue desacreditada, lo fue en base al argumento comercial. Más allá de la valía y el nexo de unión que pudiera guiar estéticamente a aquellos jóvenes poetas, aquella antología no era nada más que una estrategia de *marketing*.

En la misma línea, Rafael Conte en su artículo «J. M. Castellet o la crítica como provocación» publicado en *Informaciones* (14 de mayo de 1970) tildaba la empresa del crítico literario como una más de «sus aventuras antológicas», considerando esta «una hermosa hojarasca cautivadora» (Castellet 2001b: 6-7) y en un artículo titulado «¡Oh, no», firmado por las siglas C.F. y publicado en *Primera página* (4 de junio de 1970) se acusa directamente a Castellet de hacer uso de una «sutil y maquiavélica política literaria» (Castellet 2001b: 15). En una carta, Emilio Alarcos Llorach le comunicaba a J. M. Castellet que el argumento poético de toda la antología no es otro que: «el haber descubierto que la vida es una estafa y que dentro de cien años todos calvos» (Castellet 2001b: 11).

Ahora bien, los más excéntricos y llamativos ataques contra la antología pertenecerán, sin duda, a José Miguel Ullán, poeta de la misma generación que los presentados por Castellet; pero, sin embargo, ignorado y olvidado por la selección del antólogo (junto a otros poetas como Jenaro Talens, Jaime Siles, Antonio Colinas o Francisco Ferrer Lerín que se dieron en llamar los «décimos novísimos»). Quizás por desavenencias literarias, quizás por resentimiento hacia su exclusión o quizás por ambas razones, José Miguel Ullán siempre quiso dejar claro su total desacuerdo con esa nueva hornada de poetas y lo hizo de forma abierta y descarada. Un ejemplo es el que sigue. En una entrevista concedida a la revista *Triunfo* (n.º 439 del 31 de octubre de 1970), Ullán comentaba, no sin antes tildar la antología de «ensalada a lo divino»: «La antología, por lo demás, se asemeja a un montaje carpetovetónico de apoteosis revisteril donde algún poeta potable y otros varios muy mediocres han servido de coristas para que resaltase la figura egregia, bilingüe y

¹ Aquellos que deseen consultar el número 20 de *Tropelías* deben tener en cuenta que pese a que en los archivos de la web esté listado como un número perteneciente a 2013, realmente está publicado en 2014, año que anotamos aquí.

emplumada de la Celia Gámez de la novísima poesía castellana, alias Pedro Gimferrer» (Castellet 2001b: 21).

Cabe comentar que pese a que se acusase a Castellet de oportunista y mero publicista, Ullán igualmente sacó rédito de la situación alimentando un conflicto mediante comentarios descarnados que hicieron las delicias de la prensa más sensacionalista. Con esto solo pretendemos puntualizar un hecho, sin entrar a discutir el valor literario de unos u otros creadores.

Como puede verse, la mayoría de comentarios que coparon la reseña y la recepción literaria de la nueva antología refiere asuntos tales como el proselitismo, el buen o mal gusto y el oportunismo, ahora bien, no estará este primer apartado destinado a defender ni responder a ninguna de estas opiniones sino que nos dedicaremos única y exclusivamente a definir qué podemos entender por novísimo y cuáles son los puntos de unión que mantienen suturada una agrupación de poemas que en su momento se consideraron dispares y para nada representativos de una generación. Recuperando a Rafael Conte, quien pese a ironizar sobre la antología de Castellet se toma su tiempo para desgranarla y analizarla de forma pormenorizada, podemos reflexionar sobre un aspecto que preocupa al propio antólogo desde su misma introducción. Esto es, la legitimidad de llamar a esos nueve poetas una generación. Es decir, ¿qué los relaciona creativamente? Conte comenta: «Las tensiones entre los diversos poetas parecen tan evidentes, al menos, como sus afinidades» (Castellet 2001b: 7). En este primer apartado, nos centraremos en encontrar esas afinidades.

Estas se centran en el protagonismo que los *mass media* tuvieron en la estética novísima, traduciéndose en experiencias tales como el cine, la televisión, la novela policíaca, las revistas o la música popular y de consumo inaugurada por grupos como los *Beatles* o cantantes como Elvis Presley. Es esta una generación que se gestó a lo largo de los años 60, un periodo que a diferencia de la cerrazón y la autarquía que caracterizaron los años 40 y 50 se distinguió, como afirma Andrew P. Debicki, por «el desarrollo económico y la gradual apertura a las corrientes culturales de Europa y de los Estados Unidos» (1997: 193). Lo ajeno a lo español que había caracterizado durante tantos años la literatura del país, se vuelve lo deseable, cifrado en las imágenes del Hollywood más sensual, o en las turistas suecas que se convirtieron en la fantasía de una España que justo empezaba a conocer la libertad individual. Veremos cómo, eso que se dio en llamar la cultura *camp* y que se vio desde un primer momento como una innovación infantil y huera, resultó ser no solo una búsqueda de nuevas temáticas, sino una investigación por nuevos cauces formales y de expresión.

1.1.1. Compromiso y máscara

Los poetas que conformaron aquella antología fueron Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix, Ana María Moix, Guillermo Carnero, Leopoldo María Panero y Félix de Azúa como la «coqueluche» y Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión y José María Álvarez como los «seniors». Es esta una generación de autores que no vivieron la Guerra Civil y que por tanto se criaron no ajenos pero sí alejados de la experiencia traumática que marcaría la poesía social. «Los principios rígidos y el lenguaje de los poetas sociales anteriores les parecían simples e irrelevantes a su mundo y a sus formas de expresión» (Debicki 1997: 195). Los *seniors* serían aquellos poetas mayores que, según aclara Castellet en el prólogo a la antología, «son los que sufren realmente la “pesadilla estética” y los que, de un modo u otro, se han visto obligados a plantearse la elaboración teórica de la ruptura» (2001a: 27-28). Es decir, son aquellos poetas que rechazan el modelo poético realista de los años 50 y deciden apostar por una nueva estética. En su poética, Vázquez Montalbán aclara: «En mis primeros versos pedía libertad, pan, justicia [...]. Ahora escribo como si fuera idiota, una actitud lúcida que puede consentirse un intelectual sometido a una organización de la cultura precariamente neocapitalista» (Castellet 2001a: 57).

En cambio, la *coqueluche* son aquellos poetas más jóvenes que no pasaron por una etapa poética realista, sino que directamente se adentraron en un terreno poético culturalista, *pop* y, si se quiere, elitista. Es una «denominación cariñosa dada por alguno de sus mayores a la irrupción de un grupo de jóvenes tan irritantes como una enfermedad infantil y tan provocativos e insolentes, en poesía, como puede serlo un adolescente con ganas de divertirse a costa de un grupo de venerables ancianas» (Castellet 2001a: 28). De hecho, Pere Gimferrer en su poética defiende que: «Mi desinterés por la literatura imperante entonces en España era completo, así como mi falta de respeto por las escalas de valor establecidas» (Castellet 2001a: 152).

Josep Maria Castellet añade que esta diferencia provoca un tratamiento distinto del nexo de unión de todos estos poetas: lo *camp*. En los mayores, la cultura de masas se incluye en la experiencia estética, se «acepta [...] por lo que significa de democratización de la cultura a través de las mitologías creadas por los *mass media*» (2001a: 29). En cambio, en los más jóvenes, la cultura pop lo invade todo y se adueña de la voz poética, la postura esteticista se acusa y «más que aceptarlo [lo *camp*], participa en él con toda autenticidad» (2001a: 29).

Pese a estas divergencias, toda la antología se ve unida por el espíritu de los años sesenta, toda ella se ve emparentada con el sensualismo de Hollywood, con la experimentación de la Nouvelle Vague, con las

protestas del 68 en Francia y en EEUU contra la Guerra del Vietnam, con la televisión, con el fútbol, con los cómics...

En un artículo publicado en *Revista de Libros* Guillermo Carnero revive aquellos años de juventud donde la palabra *libertad* cobró un nuevo sentido y pasaría a protagonizar los textos de las nuevas generaciones. Durante aquellos años, en las facultades donde progresaron los novísimos, se expandió:

El desprecio de la cultura, la educación y la sabiduría en tanto que vías de colonización de la mente en una existencia condenada a la cautividad y el aburrimiento. La denuncia estudiantil del aburrimiento indica bien a las claras que estábamos ante una rebeldía de clase media malcriada, cuyo esnobismo encontraba en el desorden, después del sexo y las drogas blandas, un placebo de fin de semana (Carnero, 2018).

Desorden y existencia fueron piezas fundamentales de la «búsqueda» que tuvo lugar durante aquellos años. De hecho, los ídolos cinematográficos que menciona Carnero corresponden precisamente a la Nouvelle Vague, grupo de jóvenes cineastas, católicos y críticos, alejados de cualquier ideología en el momento del nacimiento del colectivo y adscritos más bien a una experimentación vital y estética. Los temas de sus películas y sus canciones, pues el autor también cita algunos músicos, eran «la soledad, la tristeza, el ansia de amor, la incomprendión, el abandono y la esperanza» (Carnero 2018). Esos mismos referentes culturales, señala Carnero, aparecerían también en autores de otras generaciones como en Jaime Gil de Biedma y su poesía «Elegía y recuerdo de la canción francesa».

El autor popular poco a poco dejaba paso al esteta. La crisis de los grandes discursos de Occidente y, en el caso de España, la aceptación del régimen franquista como ineludible convirtieron la lucha y las causas de las izquierdas en algo estéril e inalcanzable. Como señala Carnero, citando la «Carta de España (o Todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)» de Jaime Gil de Biedma, la opinión pública de los años 60 ha «dejado de creer en la posibilidad de que el general Franco sea derrotado». La economía funcionaba. Europa, además, se había ido reconciliando de forma progresiva con el régimen. La alternativa resultaba imposible.

Uno de los autores de la Generación del 50 que más crítico fue con las nuevas voces de finales de los 60 fue Ángel González. Curiosamente, a partir de sus poemas satíricos hacia los novísimos podemos definir a grandes rasgos su estética. Podemos leer en su poema «ORDEN. (*Poética a la que otros se aplican.*)» publicado en *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (1976²): «Que tu palabra oscura se derrame en la noche/

² Aquí citado a través de su antología *101 + 19 = 120 poemas* (2017).

sombría y sin sentido/ lo mismo que el momento de tu vida»³. González ataca una poesía hecha de sentidos ausentes, de poca comunicación y, en última instancia, de autores vacíos. González cree en el autor comprometido, aquel que es una pieza más de su propia obra. Los novísimos, en cambio, tratan de esconder ese biografismo a través de la máscara. Es notorio el verso que a modo de advertencia señala «*Cave canem*». Los novísimos parecen ser perros, cínicos alejados del mundo real y olvidados de los dramas sociales, encerrados en sí mismos y soberbios. La frase, pese a tener su enjundia, no va mal encaminada. De hecho, Raquel Capurro (2017) defiende que Leopoldo María Panero es, en su poesía, un cínico; apoyándose en versos como el de «*Trobar leu. Spiritual I*»: «Salí a la calle y no vi a nadie». Este verso remite a la leyenda que cuenta que Diógenes salió a la calle con una lámpara. Ante la sorpresa de sus conciudadanos, respondió que estaba buscando al ser humano. Hasta ahora, lo vemos, podemos entender que los novísimos no llevan a cabo una despolitización de la poesía, sino que la sumen en otras cuestiones más bien relacionadas con lo existencial y el sentido de la vida, sobre todo en sociedad. No es tanto una crítica a un estado contingente, sino un arrinconamiento de lo circunstancial y una búsqueda de simbologías contrarias.

Para contraponer a esta poética su visión de lo que es la poesía, Ángel González escribe en el mismo libro «CONTRA-ORDEN. (*POÉTICA por la que me pronuncio ciertos días.*)»: «Esto es un poema./ Mantén sucia la estrofa./ Escupe dentro». Ángel González busca en la lírica una expresión directa y cruda, una apelación directa a la vida, capaz de ser captada por cualquier lector, sin necesidad de ser iniciados en club selecto alguno. Nótese cómo González plantea primero la ORDEN y luego la CONTRA-ORDEN, siendo su poética la segunda. El orden histórico nos marca que quienes realizan la respuesta o la reacción son los novísimos, ellos son los que se adueñaron de ese CONTRA. González invierte los factores y deja bien claro que la poesía revolucionaria, la destinada a avanzar, la que se posiciona, la que se mueve (frente a lo que ya estaba ahí como Sistema o *Establishment* del Canon) es precisamente la de la Generación del 50. Esto tiene que ver con que los nuevos estetas fueron considerados como unos hijos aburguesados, hijos pródigos de la burguesía catalana y madrileña, niños malcriados que decidían actuar de acuerdo con el régimen franquista. Lo novísimo no es tan nuevo, deja entrever González, sino que pertenece a ese ámbito de lo elitista, esa literatura universitaria que no deja de mirarse en el espejo. De hecho, se ríe del mundo de la Academia en el poema «*Eruditos en campus*» (de *Prosemas o menos*, 1985): «Apacibles, pacientes, divagando en pequeños rebaños/ por el recinto ajardinado [...]/ mugen difusa ciencia,/ comen hojas de Plinio».

³ Con el objetivo de evitar la proliferación de años y páginas en la lectura de nuestro trabajo, hemos decidido referenciar las citas de poemas tan solo mediante el título de los mismos y de los libros en los que se encuentran. Así lo hacemos ya que su localización resulta igualmente rápida. Sin embargo, aquellos textos líricos que superen las tres páginas, sí recibirán su anotación pertinente teniendo en cuenta la longitud. En lo tocante a otras tipologías de textos, no hemos de desviarnos de la norma.

Ahora bien, el poema en el que más significativamente Ángel González va a explicitar las características *novísimas* es «Oda a los nuevos bardos» (de *Muestra, corregida*). En él se lee:

Mucho les importa la poesía.
Hablan constantemente de la poesía,
y se prueban metáforas como putas sostenes.

[...]

con señas enigmáticas que el azar mitifica,
llaman a sus adeptos:

—*Mira, mira...*

Las características que cabe destacar aquí y que más adelante desarrollaremos son pues tres. En primer lugar encontraremos una obsesión metapoética sobre el sentido del lenguaje, la literatura y la inefabilidad. En segundo lugar, una poética eminentemente romántica (más bien posromántica) hecha de metáforas íntimas y muy personales, que tomadas desde la óptica de Ángel González son consideradas vanidades de genios trasnochados («el azar mitifica»). En última instancia, la visión acude como gesto constante de las nuevas poéticas. El preciosismo y lo descriptivo sustituyen a la reflexión y la comunicación. Así, las artes plásticas y visuales conformarán un referente fundamental, cifrado en la famosa frase de Horacio: *Ut pictura poiesis*.

¿Por qué tiene lugar ese cambio, sin embargo? De alguna forma, el mayo del 68 fue el estallido de unas tensiones que se habían ido gestando a lo largo de dos décadas en la Europa posbética. Josep María Castellet reflexiona al respecto con la publicación de *Lectura de Marcuse*. Haciendo un repaso de la revisión del marxismo hecha por el filósofo alemán, Castellet diserta sobre el papel de la utopía en la sociedad moderna. La nueva naturaleza del trabajo de un Occidente próspero ha llevado a unos avances tecnológicos que, a su vez, han repercutido en unas condiciones laborales mucho más aceptables por parte del trabajador. La alienación se ha disipado en un contento colectivo, en una suerte de punto medio donde las clases bajas aceptan la injusticia de la plusvalía a cambio de las comodidades que tanto el mundo moderno como el capitalismo pueden ofrecer. La experiencia de la nueva familia, traducida en horarios mejores, en televisores, frigoríficos, automóviles y demás, ha llevado a la ilusión de la vida próspera y al conformismo. El fin de la utopía, sin embargo, «significa d'una manera molt precisa la fi de la història, en el sentit que les noves possibilitats d'una societat humana ja no poden ser imaginades com a prolongament de les velles ni ser pensades en el mateix continuum històric» (Castellet 1969: 14). El mundo parece detenerse, las grandes

luchas se han estancado en una Guerra Fría. En ese contexto el individuo se alza como nuevo campo de batalla donde vencer antiguas represiones y cumplir el sueño de la libertad. Si la sociedad se ha aceptado como un espacio de negociación, de concesiones y de irremediable falta de libertad (a cambio de un televisor y un sofá), el yo se erige como nuevo bastión que defender. La libertad sexual y de expresión conformaron las ansias de una España que justo empezaba a abrirse al mundo, influida además por el espíritu del mayo del 68. De hecho, Carlos Bousoño consideró que los novísimos pueden recibir una denominación diferente: «generación marginada» o «generación del mayo francés» o «de 1968». «La primera denominación [...] se pretende definitoria, pues alude a la nota más importante y abarcadora del grupo. La denominación segunda nos envía a la historia: al conocido hecho revolucionario con que esta generación se inició» (Bousoño 1985: 229-230). La revolución sexual se había convertido en una cuestión estudiantil tras los derroteros últimos del freudomarxismo que venían a poner en el centro de la intelectualidad europea la necesidad de reconsiderar el principio del placer. Juan José Lanz señala que:

Marcuse venía a poner el acento en uno de los aspectos centrales de las conciencias revolucionarias estudiantiles: que la reivindicación del principio individual del placer se transformaba en una fuerza revolucionaria de efecto social; que la liberación social debía empezar por la liberación de la vida privada; que, en fin, no hay frontera entre vida privada y política (Lanz 2011: 146).

El cine será el espacio predilecto de la imagen erótica, encarnación de la riqueza y del placer individual, de forma que los autores lo tomarán como referente novedoso, distinto y, a su modo, revolucionario. A partir de él, los diferentes escritores construirán sus máscaras y se defenderán de una España sórdida, aburrida e inamovible. El arte y la poesía constituirán el *vasto dominio* en el que gobernar y, a la vez, el último y reducido bastión del tetrarca de Pere Gimferrer, el personaje del que se habla en *Mensaje del tetrarca*, un rey cuyo poder ha venido a menos. Tal y como señala José Luis Rey:

Sabemos que la época de los tetrarcas corresponde al estadio final de la decadencia de Roma, una vez dividido el Imperio. El tetrarca es, pues, el menor de los monarcas imaginables, el menos poderoso, un gobernante sin prestigio ni poder, que contrasta ampliamente con los todopoderosos emperadores que le precedieron (2005: 38).

1. 1. 1. 1. El poeta creador

El artista es creador en tanto que su obra quedará emparentada con el concepto de *opera aperta* de Umberto Eco. El espacio poético es un conjunto de signos al que acude la mirada del lector. Es a partir de ese encuentro que los significados se abren hacia direcciones siempre renovadas por las nuevas miradas que acudan. Los textos deben entenderse «no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras “abiertas” que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente» (1985: 64-65).

La crisis de los grandes discursos, es la crisis del lenguaje en sí. A falta de recursos para creer en lo que se dice, el poeta se limita a decir sin voluntad de comunicar. Es lo que Jaime Siles denomina la *signicidad*. Debicki lo cita: «Signicidad y no significado parece ser la condición de un tiempo, que a sí mismo se niega como *historia* y se busca en la copia de un disfraz: la de la máscara...» (Siles citado en Debicki 1997: 200). Ante la falta de una historia el poeta se adapta a un tiempo polivalente. La falta de historia se convierte en vivir en la Historia. La identidad se pierde para recoger la de otros. Así, precisamente Ezra Pound será uno de los poetas que más influya en esta generación, gracias a su culturalismo y a la capacidad de sus textos de metamorfosearse en el seno de la propia Historia y el Mito, tal y como hace en sus *Cantos* o en *Personae*. Lo hace de tal forma que no se reverencia a los antiguos relatos, sino que se transforman directamente en el *yo* y, a su vez, el *yo* pasa a ser un *otro*, tal y como comenta Alejandro Duque Amusco en su artículo «El valor de la palabra» (1990: 68). La voz poética y su canto se apropián de la narración. Ese culturalismo lo define Guillermo Carnero de la siguiente manera: «Es decir, que la indudable aportación cultural que es el personaje histórico no tiene una finalidad decorativa: el poema así concebido no será narrativo sino lírico, puesto que el autor habla de sí mismo sin necesidad de nombrarse, por persona interpuesta o por procuración; habla de sí mismo por analogía» (1990: 15).

¿Por qué no llamarlo *historicismo*, entonces? Los novísimos extendieron sus máscaras hasta el ámbito de lo cultural y ficticio. En la entrevista realizada a Félix de Azúa en *Infame turba* el poeta comenta: «¿Nunca te has preguntado quién es el protagonista de las películas que aparecen como metáforas en *La muerte en Beverly Hills* de Gimferrer? Es el propio Gimferrer. El poeta está inmerso en el poema» (1971: 75). Y continúa en otro fragmento: «Y en tus poemas buscas la identidad [pregunta Campbell]./ Exactamente. Sólo por medio de la escritura puedo seguir mi propio rastro, un rastro que de otro modo no existiría [responde Azúa]» (1971: 87). Identidad y búsqueda se aúnan para conformar una poesía de corte existencial, muy acorde con el espíritu de los años 60 y con el estallido de la cultura masificada.

El poeta, en consecuencia, o más bien su poesía, se convierte en un espacio de confluencia, algo así como la encrucijada del significado donde van a converger tanto la palabra como el símbolo para oscurecer en primera instancia el texto mediante hipertextos o metáforas sorprendentes. De resultas, el protagonista, el encargado de esclarecer la experiencia poética, es el lector. ¿Qué es el escritor si no un lector de sí mismo? Es necesario un lector que cree significado, que se muestre activo.

Carnero, en el artículo más arriba citado, subraya que no deja de ser una ambición y una generación *snob*, alejada precisamente de los *mass media* y de su carácter de producto cultural de usar y tirar. Por consiguiente, lo efímero de un capitalismo voraz queda eternizado en el poema, siendo la propiedad sustitutoria de los objetos de consumo aquello que queda eliminado. La masa es neutralizada, un ente fagocitador que constituye el sistema instalado en la amnesia. Frente a esa *masificación* la página escrita se convierte en un caladero de viejas imágenes y anuncios. El peso abrumador de la *urbe* se transfiere al peso abrumador de la cultura. Es a partir de esta mina simbólica que la generación de los 60 buscará el enriquecimiento de sus composiciones.

1. 1. 1. 2. El poeta destructor

El autor también puede ser un destructor. Las poéticas anteriores a los años sesenta se habían centrado en el concepto de comunicación que tanta polémica generaría entre los círculos literarios. Con poetas como Gabriel Celaya o Blas de Otero la poesía social se convertía en un arma capaz de movilizar las pasiones de una España humillada, siguiendo la estela de Miguel Hernández. Con poetas, en cambio, de la «Generación del 36» como Luis Rosales, Leopoldo Panero o Dionisio Ridruejo la poesía se centraba más en una comunicación «de tono menor e íntimo, que, como mucha poesía de esta época, dio mayor énfasis a la experiencia individual y a la participación del lector» (Debicki 1997: 105). Estos últimos seguían, a su modo, una estela más bien machadiana o incluso garciliásiana, algo que la joven generación consideró excesivamente fácil de entender y muy ligado al biografismo. Cuenta, de hecho, Ana María Moix que cuando Pere Gimferrer llegó a su casa para conocer a su hermano comentó registrando las estanterías de libros: «Bah, Machado, uf, Vallejo, qué asco, pero qué cosas tan malas leéis» (Campbell 1971: 31). Años después, en 1975, aclararía, repensada su postura, dejados atrás los juicios inmediatos de la juventud, que «al principio, mi visión del poeta estuvo muy condicionada por la interpretación que de su obra había dado parte de la generación que me precedió [...]. Era una interpretación dictada por las necesidades estratégicas del muy concreto y excluyente concepto de realismo que entonces se estilaba» (1975). El realismo de mediados de siglo peninsular fue el que, desde sus inicios, Gimferrer aborreció como lector y creador,

abogando más bien por la poética defendida por la Generación del 27. En *El Ciervo* (n.º 306/307 de abril, mayo de 1977) ante la pregunta acerca de qué supuso para él dicho periodo literario, responde: «Me resataba de la atmósfera doblemente irrespirable en que la asfixia cultural de la larguísima postguerra y el carácter con frecuencia estéticamente regresivo de la poesía peninsular de aquellas décadas nos sumía a los más jóvenes» (1977: 34).

Volvamos, aun así, a mediados de los 60. Si para los novísimos el lector activo resultaba fundamental, se requería de su participación, ¿qué diferencia hay respecto a la «Generación del 36»? La relación con el lector es totalmente opuesta. Mientras que las poéticas centradas en la comunicación invitan al lector a entrar de lleno en el texto e identificarse con la problemática expresada, las poéticas de la *incomunicación*, se podría decir, apuestan por un proceso distinto: la expulsión del lector. La oscuridad de sus textos no permite nunca al lector adentrarse por completo en el tema y las imágenes, mecanismo que conlleva que se vea forzado a reflexionar sobre la poesía misma. Si Bertolt Brecht practicó un teatro donde el distanciamiento planteado por la puesta en escena permitía dialogar con la tragedia que estaba teniendo lugar, los novísimos trataron de llevar a cabo una meditación acerca de la palabra y la poesía, siendo lo novedoso, lo extraño, lo *snob* o incluso lo oscuro una forma de impedir la completa inmersión del lector en la imagen literaria. El poeta es un destructor de la comunicación, porque quiere, en su lugar, hablar sobre la incomunicabilidad de sentido alguno.

Dentro de los novísimos los estilos son muy distintos, cada uno de ellos compartiendo un tanto del resto; ahora bien, si tuviéramos que hablar de un poeta de la destrucción este tendría que ser claramente Leopoldo María Panero. Declara en la entrevista concedida a Federico Cambpell para su libro *Infame turba* que: «El poema destruye el mundo. Lo convierte en un fantasma. Es una especie de venganza» (1971: 21). La poesía debe poner en tela de juicio cualquier pilar sobre el que la sociedad se asiente, el poeta es un vigía de la palabra, la mayor de las convenciones posibles. El poeta trata de revivir el significado y vivir en él significa llevar a término una obra creativa, lejos del falseamiento y la mimesis, algo así como una *antivida*: «Trato de lograr la separación absoluta y la destrucción absoluta de un mundo dentro de mi poesía, creando un mundo que es *not world*, según decía Eliot. En realidad la técnica no me interesa demasiado si no se ajusta a lo que trato de NO decir» (1971: 26). Panero busca ese decir «nada», expresar el vacío, lo irracional y lo brutal. El poeta rehuye los cánones de la poesía española de la posguerra y busca en la francesa a Mallarmé («La destruction fut ma Béatrice») o en la austriaca a Georg Trakl, famoso poeta maldito.

Esta última concepción de la destrucción, sin embargo, no será algo común dentro de los novísimos, su idea de destrucción va más bien ligada con la de la exploración y la innovación, con la búsqueda de nuevas formas poéticas, nuevas influencias, nuevas expresiones, con la reflexión metapoética...

1. 1. 1. 3. El cineasta creador

Una de las grandes innovaciones llegó de la mano del cine. En contraste con la fría posguerra española, el cine americano simbolizó el erotismo, el deseo y la opulencia para una generación de jóvenes ansiosos por escapar de la dura realidad del país. La saga de James Bond ejemplifica de forma clara la idea del hombre independiente que vive una aventura tras otra, jamás falto de dinero, jamás falto de clase y siempre con una preciosa mujer a su lado. Hollywood, en consecuencia, resulta también la imagen de la frustración. Los *mass-media* no dejan de ser un producto más de una sociedad alienada, relacionados además con los procesos de industrialización y producción. Es un arte alienante desde su creación; en primer lugar, por no dejar de ser una cadena de montaje y en segundo, por constituir las imágenes de toda una sociedad enajenada. En esta problemática es donde entra en juego la Nouvelle Vague, el nuevo cine que calaría hondo con su teorización y esteticismo en las nuevas generaciones culturales de la Península. El objetivo de los cineastas surgidos de *Cahiers du Cinéma* fue el de liberar al cine de gran parte de sus condicionantes, llevar a término una destrucción a fin de cuentas. Mediante rodajes y puestas en escena baratas y actores y actrices desconocidos consiguieron producir películas mucho más rentables que las importadas desde Estados Unidos. Así, menos constreñidos por la presión de los productores, se les otorgaba a los directores el papel de creador y no de mero jefe de rodaje. El ideal romántico que durante mucho tiempo había pertenecido a artistas, novelistas y poetas le era concedido ahora a los artesanos de un arte que justo estaba naciendo. En España los novísimos quisieron participar de ese ideal de libertad y a falta de un mercado cinematográfico donde ellos poder prosperar, el espacio poético se reivindicó como lugar donde poder crear con libertad y jugar con las imágenes literarias. Sobre todo para Pere Gimferrer la página en blanco es el medio para crear películas, pinturas e incluso música sin restricciones, siendo así la descripción y la écfrasis uno de los recursos que más explotará.

La experimentación por parte de la Nouvelle Vague encuentra su epítome en Jean-Luc Godard, y en esa doble concepción que no la hace ni plenamente creativa, ni plenamente destructiva, sino que la convierte en una investigación que discurre a la misma vez por ambos caminos, es decir, que la convierte en una *de-construcción*, proceso propio de la posmodernidad de Derrida y Foucault. Un ejemplo puede encontrarse en *Vivre sa vie*⁴, un largometraje dividido en 12 partes que sigue la vida de una prostituta, 12 partes como el vía crucis. *Vivre sa vie* es un auto sacramental y, además, emparentado con la pasión de Juana

⁴ Una película que Gimferrer cataloga como una de las obras maestras de Godard: «La prueba del fuego de años y modas ha respetado a esta obra maestra de un novel que con ella ascendía a un puesto en el que permanece, a la cabeza de su generación» (1965g).

de Arco, en la versión de Carl Theodor Dreyer; pues, desde el principio, el primer plano de Ana Karina con el pelo corto lleva a las icónicas imágenes del director danés. A este juego con la tradición hay que añadir que la protagonista se llama Nana, como la novela de Zola (juegos de construcción y de-construcción con la tradición). Cabe destacar, sin embargo, el inicio del film donde la protagonista repite varias veces y de diferentes formas: «¿Y a ti qué más te da?». Cuando su interlocutor le pregunta por si le pasa algo, ella responde: «Nada, quería decir esa frase con una intención precisa. No sabía cómo expresarla mejor. Mejor dicho, lo sabía y ahora ya no lo sé, justamente cuando debería saberlo». Al verbalizar, al crear, el material se resuelve insuficiente, al igual que en los novísimos la insuficiencia de las palabras se torna en frustración. La forma de atacarla es la investigación, el ensayo y el error, repetir una frase varias veces. Justo en los años 40 y 50 Charlie Parker y su *bebop* causaron furor en el centro neurálgico de la cultura europea. El saxofonista de Kansas tenía una peculiar forma de tocar que consistía en escoger varias notas y tocarlas de una forma o de otra de forma sucesiva. Igual que Nana buscaba la mejor manera de decir su frase. Aun así, el sentimiento de la época era que la expresión adecuada, perfecta o no decepcionante jamás se alcanzaba.

1. 1. 1. 4. El cineasta destructor / de-constructor

Jean-Luc Godard reflexionó sobre el lenguaje y la comunicación. De hecho, constituye uno de los temas más recurrentes de su obra. Tal y como apunta Maite Noeno Carballo: «Godard emplea paradójicamente el lenguaje y la literatura para indicarnos que vivimos en un mundo donde la comunicación está casi ausente» (Carballo, 2007: 75). El cineasta francés utilizará la imagen para expresar lo mismo, la imposibilidad de adentrarse por completo en el mundo onírico del cine. Así, usará en numerosas ocasiones técnicas para el distanciamiento del espectador. En el caso de *Le Mépris* el largometraje se inicia no mostrando los créditos sino verbalizándolos. El extrañamiento de las convenciones cinematográficas lleva a una reflexión sobre la misma calidad de constructo ante el que el espectador se encuentra.

Otro caso lo encontramos en *Alphaville* donde la voz en *off* se queda atrapada en la frase: «De preciosa esfinge» (00:37:38). Hoy en día sería algo equivalente a un disco rayado. En cualquier caso, esa sensación de rotura pone en evidencia la misma carnalidad o más bien materialidad del filme, su dependencia de un soporte rompe *la magia* y reduce la imagen a mera pantalla. Precisamente la película habla sobre uno de los temas que más preocupó al mundo cultural de los 60: la originalidad. Si la Nouvelle Vague (y los novísimos) supuso un retorno al romanticismo del autor, fue necesario también plantearse la cuestión de la originalidad. ¿Cómo crear algo nuevo en una sociedad masificada y agotada? El último

destello de las vanguardias (y en concreto el surrealismo) parecía haber sido el último coletazo del romanticismo que se había iniciado con la Revolución Francesa.

Alphaville trata sobre una sociedad a la que al parecer no le queda ya gran cosa que decir, pues todo está dicho. Con ello, con la réplica y la repetición y la falta de originalidad, la Humanidad se muere (nótese que será esta una obsesión de la sociedad consumista, expresada en películas como *Blade Runner*, o todas aquellas de ciencia ficción sobre robots, vampiros, zombis y demás hordas de ciegos secuaces/replicantes). Por otro lado, yendo a otro cineasta, Alain Resnais, en *Hiroshima, mon amour* (1959) la pregunta viene a ser: *¿Cómo amar y, en definitiva, cómo crear después de Hiroshima?* Tras un trauma de dimensiones tan vastas, ¿qué le queda al arte por decir? ¿Qué sentido tiene reflexionar sobre el mismo arte cuando la existencia ha perdido de esa forma el sentido? Ese espíritu de incomunicación será el que caracterizará gran parte de la poética de los novísimos. De hecho, otro de los movimientos característicos de Godard será el movimiento pendular de la cámara. El balanceo suele situarse en momentos de reflexión. Parece ser una especie de sacudida de la emoción, un recurso de extrañamiento para quitársela de encima al espectador. El vaivén parece hablar sobre una oscilación entre las palabras y las cosas, la experiencia vívida y el pensamiento, dos espacios irreconciliables.

1. 1. 2. Una nueva poética

A continuación se analizarán las principales características que marcaron la antología de Castellet, dejando, sin embargo, a Pere Gimferrer para más adelante. Estas se dividirán en dos apartados, el primero de ellos lo titularemos *fragmentarismo*, el segundo, *el desencanto*, siendo así la idea de *ruptura* el concepto sobre el que se va a sustentar la argumentación. Esa misma idea ya se ha analizado de una forma general en las anteriores secciones; ahora bien, acudamos a los textos para ver cómo el malestar generacional y el nuevo marco cultural de la recién estrenada sociedad capitalista-burguesa se cifraron en el corpus poético de los *seniors* y la *coqueluche*.

1. 1. 2. 1 Fragmentarismo

En la sociedad de la acumulación y de la masificación, la cultura sufre una dispersión cuyos vehículos de expresión (televisión, periódicos, radio...) se relacionan con la miscelánea y con la mezcla de textos de todo tipo. De resultas, tanto la forma como el contenido, tanto discurso como imagen, se convierten en constructos en apariencia truncados o inacabados. Umberto Eco, citado por Castellet en su

introducción a la antología, señala que una de las características de nuestra época es la de presentar: «configuraciones poco definidas; no resultados acabados, sino procesos; no sucesiones lineales de objetos, momentos y argumentos, sino una especie de totalidad y simultaneidad de los datos en cuestión. Aplicando esta realidad a las formas expresivas, no tendremos el discurso por silogismos, sino por aforismos» (2001a: 35).

Los nuevos cauces de expresión se encontrarán en mitad de una búsqueda emparentada con las vanguardias de principios de siglo, ya que escritura automática, técnicas elípticas, de sincopación y de «collage» serán, como señala Castellet, «las técnicas habituales de esta generación del “cogito interruptus”» (2001a: 41). Estas mismas herramientas ya fueron usadas en su momento por dadaístas y surrealistas; ahora bien, los nuevos tiempos redirigirán las nuevas poéticas hacia espacios líricos mucho menos inundados por lo onírico-inconsciente y mucho más invadidos por lo real-consciente y por la experiencia social de lo urbano y el hombre-masa. En esos *loci*, el marketing, las pantallas o los escaparates marcan una experiencia cultural interrumpida por el simultaneísmo de la ciudad. De esta misma experiencia es claro referente el poema «Conchita Piquer» (*Nueve novísimos*) de Manuel Vázquez Montalbán, donde la ciudad se convierte en un personaje poblado por voces, canciones, vecinas, marineros... Podríamos aducir también el ejemplo de «requisitoria general por la muerte de una rubia» (*ídem*) de Antonio Martínez Sarrión y dedicado a la muerte de Marilyn Monroe, poema que tiene a la actriz como eje vertebrador mientras la *voz* discurre por una ciudad distraída que continúa con su vida, ajena a la tremenda tragedia y absorbida por su propio vacío. Sarrión conforma así un panorama que intuitivamente recuerda a la obra pictórica *Paisaje con la caída de Ícaro* de Pieter Brueghel el Viejo o a los poemas relacionados con esta pintura de W. H. Auden «Musée des Beaux Arts» o «Landscape with the fall of Icarus» de William Carlos Williams.

Así, lo aforístico, lo disperso y lo fragmentario cobran una importancia decisiva, delegando en el lector una función de reconstrucción y actualización de los textos. La experiencia de lo real a la que remite esta poética, es precisamente algo muy cercano a la *Ventana indiscreta* de Hitchcock. El *yo lírico* capta retazos de vida que conforman su visión de lo real, de la misma forma que un periódico puede proyectar sobre el mundo su visión escindida del curso de la Historia o igual que diferentes *slogans* pueden sorprender al *flâneur* en cuestión con meras frases pegadizas. La experiencia urbana de lo moderno se transfigura en un *travelling* constante que tiene que ver tanto con las nuevas formas de vivir (exigidas por la ciudad) como con las nuevas formas de expresarse. En cuanto a este nuevo sentir que se inaugura con la sociedad moderna, Nils Meyer afirma en *Cine de los 70*:

Cuando la gran ciudad moderna sufrió el cambio radical provocado por la electricidad, los tranvías y la separación entre los espacios residenciales y laborales, el cine descubrió su lenguaje: el montaje. El cambio de planos, de perspectivas fotográficas y de ejes visuales se asemeja a un recorrido por la ciudad, con imágenes constantemente cambiantes de callejuelas, escaparates cercanos, amplias plazas. La ciudad y el cine se condicionan recíprocamente. En los comienzos del cine, la comprensión de una película ya montada requería la experiencia previa de la gran urbe (2003: 85).

En ambos poemas que hemos mencionado podemos encontrar esa experiencia fragmentaria. Sin embargo, el discurso también se va a imbuir de esa misma idea. ¿Se debe acaso a un mundo masificado que distrae al sujeto que piensa? ¿Se debe quizás a los principales cauces de entretenimiento tales como la televisión, el cine y la radio cuyo consumo dependía de una experiencia social, sujeta al comentario y la exégesis del público? A continuación dos ejemplos mostrarán precisamente una suerte de monólogo interior, bebiendo de las principales fuentes que fueran Virginia Woolf y James Joyce, aunque derivado hacia la experiencia posmoderna.

En el caso de «Arte poética» (*Nueve novísimos*) de Vázquez Montalbán, el poeta pone de manifiesto todas sus herramientas líricas. Un fragmento de la composición nos muestra un estilo casi telegráfico:

Cuatro lados tiene un aro, sol
y regadíos manchegos, muerte
geométrica, patadas en los huevos
dictadura y argumento ontológico

Como puede comprobarse, tanto la forma como el significado llevan hacia una dislocación acusada del discurso. Tanto la inconexión sufrida entre los sintagmas, como los encabalgamientos o la disparidad semántica y de registro («patadas en los huevos»/«argumento ontológico») ayudan a representar lo que parece ser una memoria desordenada y en consecuencia un *yo* construido a base de retazos, conformando una visión similar a la que pudiéramos obtener de los sujetos en los cuadros de Giorgio de Chirico, donde aparecen maniquíes reconstruidos a partir de mezclas heterogéneas, o de los paisajes de Yves Tanguy, algo así como vertederos/trasteros surrealistas, o de cualquier collage de Hannah Höch. De hecho, en relación con estas últimas referencias, cabe aducir el ejemplo del retrato juvenil construido en *El dia que va morir Marilyn* por Terenci Moix. Los protagonistas no son el resultado de una desolación, sino que activamente

se han construido a partir de retazos de existencia y de estética literaria. Lo que en Tanguy, Chirico o Höch parece un sujeto destruido, en Moix será un individuo pleno y activo y, a su vez, impostado:

Ara, com als nostres dies d'infantesa, ens aferràvem a l'hivern, però ja era per motius estètics; perquè havíem descobert que quedàvem molt més decoratius en paisatges desolats que no pas al mig de mil floretes de colors. Ens agradava ser ombres, i cada moment solíem crear la nostra pròpia *mise en scène*; a còpia de gestos, mirades, positures i molta literatura, de manera que aconseguíem de convertir-nos en un prodigi d'estètica animada (1996: 187).

Otro ejemplo lo aporta Antonio Martínez Sarrión con su poema «*le grand verre* (duchamp)» (*Nueve novísimos*):

En Nueva York los años han sembrado especies paralelas.

Tales langostas

Tales reinos mineros

Tales crisálidas fuentes secas ritos

Tales aguas dulces liquidación de últimos restos (risas)

en locales cargados con el jazz

con el gas hilarante) Fiestas

Tales como trapecios émbolos

(Movimiento Continuo)

En este caso, la ausencia de puntuación todavía acentúa más la fragmentariedad de la experiencia que podemos ver, casi remedando el cristal quebrado de la obra que cita la composición en su título o incluso imitando el ritmo sincopado de una batería de *bebop*. Posiblemente, este inicio tenga como una de sus influencias la película *Shadows* de John Cassavetes (película que marca una generación, recuérdese el «ens agradava ser ombres» que se ha citado más arriba con respecto a Terenci Moix) y, a su vez, el poema «La aurora» de Federico García Lorca. Así, la experiencia frenética, de movimiento continuo, de una ciudad transida de agobio y nerviosismo se acentúa mediante sintagmas que desembocan rápidamente los unos en los otros. Esta es la experiencia de Nueva York, el epítome de la ciudad moderna. La nueva sociedad, la que justo están estrenando los novísimos, es una sociedad del desorden. Recuperaremos de nuevo a Terenci Moix:

Gent meva. Una cosa que em pertanyia, com els herois dels tebeos i de la pantalla; una cosa impalpable però que existia dintre meu amb molt força, que potser em guiava. I el desordre. La part essencial del nostre mecanisme maleït. No solament el desordre moral de viure només per a nosaltres mateixos (el desordre, part vital, bàsica, de la qual no ens podríem alliberar mai més), sinó el desordre fins i tot físic, de la casa mai arreglada, del papa sopant més tard que nosaltres i la mama plegant paper o bé cosint faixes fins a trenc d'alba i l'endemà deixant-se coses a qualsevol parada de la plaça, estudiant els seus llibres de batxillerat sense adonar-se que se li cremava el menjar, negligint l'economia domèstica, sense parar compte en els fills, tot deixant que la nostra llar derivés cap a l'anarquia de les ànimes que caminen a les palpentes, cadascú per la seva banda, desorientats i buits quan era aleshores que ens calia —ara ni mai— la unió i la comprensió i el mutu respecte, que haurien permès a les nostres ànimes de trobar una primera raó de ser. I, ja més endavant, quan l'avinentesa de trobar-la estava totalment perduda, el derivar absolut, indefugible, de la nostra vida a mig fer... [...]

El desordre el portàvem tan arrelat que arribà un instant que ja no tenia remei. Només ens quedava la solució d'anar derivant, nàufrags de nosaltres mateixos, d'una inadaptació a l'altra, tot disfressant d'anticonformisme la nostra incapacitat per seguir el ritme, que en deien normal, de l'altra gent (1996: 170-171).

Como puede comprobarse en el poema de Sarrión algunos versos parecen a medio hacer, desordenados, cercenados e incapaces de concluir de ninguna forma si no es empezando en un nuevo sintagma.

Resulta notorio que gran parte de las referencias que hemos aducido en ambas composiciones remiten a las vanguardias de inicios del siglo. Fue precisamente Marcel Duchamp quien afirmó que: «Creo que el artista no sabe lo que hace. Le doy aún más importancia al espectador que al artista». Este mismo sentir es el recogido por unos autores que primaron la expresión antes que la comunicación.

1. 1. 2. 2. Lo *camp* y los *mass-media*

El ensayo de Susan Sontag «Notas sobre lo *camp*» publicado en 1966 dentro del libro *Contra la interpretación* daba una serie de apuntes sobre una nueva sensibilidad que estaba surgiendo dentro de las nuevas formas artísticas del momento. Lo «*camp*» es una sensibilidad eminentemente posmoderna que toma como referente principal las formas de expresión de la cultura de masas. Lo *camp* toma la ambigüedad y la ironía como formas de expresión, como estilo capaz de ocupar el vacío dejado por las grandes poéticas *serias* que habían protagonizado la primera mitad del siglo XX. Lo *camp* es una mezcolanza descreída, donde la cultura de masas encuentra su nicho de canonización. Lo *camp* es la expresión de una seriedad

fracasada. Lo *camp* es Andy Warhol, persona que se situó mediante su obra y su imagen en una mezcla hasta el momento insólita. Warhol es el intelectual, el artista y el visionario y, a su vez, el histrión, el andrógino y el marginado; siendo él mismo un espejo de su propia obra.

Lo que hasta el momento habían sido Alta y Baja cultura se igualan a un mismo nivel, aunque no de forma inconsciente y superficial, eso es lo que se ha dado en llamar *kitsch*: la forma pasa a sostenerse a sí misma careciendo de un sentido pleno, quedándose en un sentido replicado. Tal y como señala Umberto Eco: «El Kitsch se nos presenta como una forma de mentira artística» (1997: 86-87).

Lo *camp*, al contrario, nace de la conciencia plena de lo que es el ser humano y los límites del arte. En consecuencia, esos mismos límites se marcan de forma deliberada con una suerte de estilización, exageración o incluso extravagancia que recalca ese carácter artificioso. «El lenguaje se mitifica y así ejerce su autoridad sobre el propio poeta que se convierte en siervo de la ficción o del artificio en el que él mismo ha participado» (Barella 1981: 4). Es por ello que el cine negro, por ejemplo, será uno de los más recurrentes en las poesías de Pere Gimferrer, ya que no deja de ser una historia acerca de *atrapar al criminal*. La poesía, ente policial estilizado, persigue y encarcela a la propia *voz*. Personajes como la *femme fatale*, el mafioso o el investigador solitario, bebedor empedernido y romántico, se convierten en *leit motifs* marcadamente ficcionales que amenazan con su imagen al sujeto escribiente.

Y, por otro lado, si bien es verdad que lo *camp*, muy cercano a la ficción *pulp*, establece definidas fronteras entre realidad y creación, es necesario destacar cómo en esos márgenes de lo imaginado las fronteras normalizadas se desdibujan para generar personajes ambivalentes, cambiantes o enmascarados que se alejen de la realidad. El cruzar las líneas divisorias permite afianzar aquellas que distancian, en cambio, lo virtual de lo vivido o el sueño de la vigilia. Destáquese el comentario que realiza Alejandro Jacobo Egea a *Arde el mar*: «la originalidad de *Arde el mar* reside en la capacidad de hibridación del autor al transmitir sensaciones entrecruzadas a través de distintas voces y escenarios diversos» (2015: 105). La mezcolanza, la máscara y lo desdibujado se encuentran en la raíz de la sensibilidad novísima.

Sirva a modo de ejemplo el papel interpretado por Rita Hayworth en *La dama de Shanghai*, película que fascinó a Pere Gimferrer (y que se ambienta a lo largo de varios países, es decir, una película sin fronteras establecidas), donde aquella que desde un primer momento se ha presentado como víctima termina jugando el papel de verdugo para devenir definitivamente en una especie de síntesis trágica: Elsa Bannister es víctima de sí misma. A lo que cabría añadir la emblemática escena final que tiene lugar en la sala de espejos donde los personajes parecen dispararse a sí mismos. Pere Gimferrer describe la escena en su *Dietari* (1980 - 1982): «Sentim, només, l'espetec concís de la bala, l'esgarrifança del vidre malmès. Mataran imatges? Al capdavall, moriran tots dos. Tots dos eren imatges» (1995c: 175-176). Así, la imagen y el espejo

revelan también la experiencia cinematográfica como un lugar de fronteras difusas. Aparentemente real, aparentemente muy cercano a la vida, y, sin embargo, alejado, de la misma forma que los espejos de *Ciudadano Kane* postergan al sujeto en un infinito inaprensible. Esta escena también la describe Gimferrer en la misma entrada de su *Dietari (1980 - 1982)*, en concreto, en la titulada «Imatges en un mirall»:

Ben sol, en aquest passadís, emparedat enmig de dos miralls que li multipliquen, en un infinit va i desolador, la imatge d'un magnat envellit: Charles Foster Kane, el ciutadà Kane, és a dir, el doble d'Orson Welles. En la falsa llunyania de miralls del casal de Xanadu, l'ull de la càmera veu el laberint de l'espai fílmic. Filmar imatges d'imatges. Filmar el doble d'un mateix (1995c: 175).

De la misma forma, tanto el bien como el mal o la verdad y la mentira, se confunden y se entremezclan. En *Sed de mal*, película también admirada por Gimferrer (y que se ambienta en la frontera entre México y Estados Unidos), el policía corrupto interpretado por Orson Welles finalmente muere. Es el malo, debe morir según la lógica del melodrama clásico. Ahora bien, Marlene Dietrich interpreta a Tanya, una gitana que le tiene aprecio y que le quiere pese a reconocer su catadura moral. Antes de marcharse, reconoce: «He was some kind of a man. ¿What does it matter what you say about people?» (01:43:05). El jefe Quinlan es un buen hombre. Ha sufrido. Su mujer fue asesinada. Tiene sus razones para actuar como lo hizo. Aun así, es el malo de la película.

En la misma línea, en *El tercer hombre* (que se ambienta en una Viena destruida, hecha de cascotes, una Viena desdibujada), Holly Martins (Joseph Cotten) trata de averiguar la verdad sobre su antiguo amigo Harry Lime, quien resulta ser un personaje moralmente reprobable pese a las reticencias del primero. Los papeles se sitúan. El bueno y el malo. Sin embargo, la tragedia de los sucesos acaba situando a un mismo nivel a ambos personajes. Holly Martins es quien termina matando a Harry Lime. ¿Ahora, qué rol le corresponde a cada uno? La escena final en la que el protagonista es abandonado por Anna no consigue resolver la encrucijada, dejando a Martins a solas con su culpa, a las puertas del cementerio en el que ha enterrado a su amigo.

En línea con lo desdibujado y con los límites evanescentes señala Susan Sontag que lo andrógino también participa de lo *camp*: «Aliado al gusto camp por lo andrógino, hay algo que parece muy distinto pero que no lo es: un culto a la exageración de las características sexuales y los amaneramientos de la personalidad» (1996: 360). La ya mencionada Marlene Dietrich supuso un ícono sexual para los novísimos y, de hecho, es de destacar su *masculinidad* característica y debida a una voz grave y unos *looks* andróginos icónicos como el de *Marruecos*. También pudiera aducirse el ejemplo de Joan Crawford en *Johnny Guitar* con pelo corto, tejanos y revólver.

Además de lo extraño y lo difuso, lo *camp* toma como fuerza emotiva principal la melancolía y la nostalgia; siendo, en consecuencia, el paso del tiempo uno de los principales tópicos que caracterizan ese tipo de cine. De hecho, desde la crítica cinematográfica se ha defendido en varias ocasiones que el cine al ser un arte del movimiento es un arte del tiempo. En su misma esencia se halla una reflexión sobre el paso del mismo. El presente y el pasado tensionan un arte que descoloca al espectador. Lo que está viendo ya pasó. Sin embargo, el aparente presente engaña mediante el trampantojo de sus imágenes en movimiento. Tal y como señala André Bazin: «La fotografía es una técnica incompleta en la medida en que su instantaneidad le obliga a no captar el tiempo que detiene. El cine realiza la extraña paradoja de amoldarse al tiempo del objeto y de conseguir además la huella de su duración» (2008: 173). Roland Barthes también reflexiona al respecto y afirma en el ensayo dedicado a su madre *La cámara lúcida* que:

El Cine comienza a diferir de la Fotografía; pues el cine (ficcional) mezcla dos poses: el «esto-ha-sido» del actor y el del papel que desempeña, de suerte que (esto es algo que nunca experimentaré ante un cuadro) jamás puedo ver o volver a ver en un filme a unos actores que sé que están muertos sin una especie de melancolía: la misma melancolía de la Fotografía. (Experimento este mismo sentimiento al escuchar la voz de los cantantes desaparecidos) (2020: 93).

En definitiva, el cine, y principalmente el inaugurado durante la segunda mitad de los 40, participa de lo *camp* de una forma decisiva.

Cabría por ende aducir, también, los comentarios a la fotografía de Susan Sontag quien reflexiona sobre la capacidad de la fotografía para atrapar el mundo. «La humanidad persiste irremediablemente en la caverna platónica, aún deleitada, por costumbre ancestral, con meras imágenes de la verdad» (2005: 15). En ese sentido, Sontag da cuenta de una sociedad «alienada» por la posesión de un tiempo y un espacio, necesitada de lo material. «Coleccionar fotografías es colecciónar el mundo. El cine y los programas de televisión iluminan las paredes, vacilan y se apagan» (2005: 15). La imagen filmica, instaurada en el tiempo, es un pasado que habla, desde su forma, sobre su misma condición de pasado, que reflexiona sobre la melancolía y la imagen incapaz de hacerse presente. La fotografía no es presente porque no es tiempo. El cine no es presente porque recrea la imposibilidad de la vida por detenerse. Cualquier esfuerzo por detener la realidad, se vuelve inútil, incluso grabarla. El cine es la prueba de ello.

Cabe también señalar otro fragmento de las «Notas sobre lo *camp*» donde Sontag afirma que: «Cargar el acento en el estilo es menospreciar el contenido, o introducir una actitud neutral respecto del contenido. Ni que decir tiene que la sensibilidad camp es no comprometida y despolitizada» (1996: 357). En consecuencia, al centrarse los novísimos principalmente en la estilización y en la forma, se les acusó en su

momento de artistas favorables al régimen. Sin embargo, Juan José Lanz considera que la forma en sí se consideraba entre los jóvenes escritores como una vía de resistencia influenciados por el formalismo ruso y por las posiciones de Adorno y McLuhan quienes problematizaron el medio como forma de expresión política (2011: 37). La apelación a la cultura de masas y a la cultura *camp* no dejaba de ser un rechazo de las formas típicas en las que la academia y el canon tanto franquista como anti-franquista se habían fosilizado. Utilizando la nomenclatura de Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados* podría considerarse a la vieja literatura como una suerte de apocalípticos críticos que miraban por encima del hombro a la cultura que entre el vulgo se consumía («El gusto camp es, sobre todo, un modo de deleitarse, de apreciar; no de enjuiciar» [Sontag 1996: 375]). Comenta Eco al hilo de la crítica moralizante que rechaza la ingenuidad del pueblo:

Observar en *Steve Canyon* el consabido recurso al arquetipo ingenuo de la vamp-hechicera, y suponer que el lector de *Steve Canyon* sucumbe sin reservas a la fascinación de este arquetipo (dado que tal lector es considerado como hombre-masa, dotado de escaso sentido crítico, dirigido inevitablemente por un poder pedagógico contra el que no puede nada, nada en un sentido casi metafísico) significa haber dado por resuelto el problema de antemano. Añádase que el moralista apocalíptico no llega, habitualmente, ni al mero análisis de las estructuras del producto. Más que «leerlo», se niega a leerlo y lo condena como «ilegible»; más que someterlo a juicio, se niega a juzgarlo y lo encuadra en una presunta «totalidad» que hace de partida negativo el producto (1997: 172-173).

Los novísimos verán en autores extranjeros (Pound, Eliot, Lautréamont, Saint-John Perse, Mallarmé, Rimbaud...) y en los mass-media (James Bond, Conchita Piquer, Marlene Dietrich, Elizabeth Taylor, Richard Burton, Kubala, Di Stéfano, Mandrake, Yvonne De Carlo...) una forma de renovar unos discursos exhaustos y aburridos, una forma de renovar una experiencia estética agotada: «El *connaisseur* de lo camp ha encontrado placeres más ingeniosos. No en la poesía latina, ni en los vinos raros, ni en las chaquetas de terciopelo, sino en los placeres más vulgares y comunes, en las artes de las masas» (Sontag, 1996: 372). Así, como en la poesía de Manuel Vázquez Montalbán, por ejemplo, lo banal (tanto por la escena como por los referentes culturales) adquirirá un espacio privilegiado, en consonancia con el existencialismo y el nuevo cine francés, pues son la constatación de la decepción del arte. Como señala Sontag en su ensayo «*Muriel*, de Resnais» «en todas sus películas, Resnais propone el mismo tema. Todas sus películas tratan de lo *inexpresable*. [...] Y la noción gemela de la inexpresabilidad es la banalidad. En el gran arte, la banalidad es la modestia de lo inexpresable» (1996: 307-308). Lo épico y lo romántico, el drama y la tragedia creídas, que confían en sí mismas, desaparecen. Al autor solo le queda hablar sobre aquello que

demuestra de forma evidente su incapacidad de ser-más-allá. Si el arte, apelando al formalismo ruso, consiste en un extrañamiento, lo cotidiano y lo vulgar dan cuenta de un arte que se sabe incompleto.

Por último, cabe destacar el carácter repetitivo de la cultura de masas. Es lo que Umberto Eco llama «esquema iterativo». Algunas series, algunos cómics, solo recrean escenas atractivas por sus mismos personajes, su estética, etc. Los capítulos terminan y vuelven a empezar como si nada hubiese ocurrido, *mutatis mutandis* de igual forma ocurre en las entregas de *007*. Señala Umberto Eco que la iteración «es aquello en que se fundan ciertos mecanismos de la evasión» (1997: 243). La cultura de masas de Hollywood nace del principio del placer. Es el lugar donde descansar y escapar de la realidad (de hecho, la cultura hippie y la experimentación con las drogas [que llevaría a cabo Leopoldo María Panero] no deja de ir en la misma dirección) y, de alguna forma, la iteración se revela como mecanismo para luchar contra la melancolía propia de lo *camp*: «Un placer en que la distracción consiste en el rechazo del desarrollo de los acontecimientos, en un sustraernos a la tensión pasado-presente-futuro para retirarnos a un *instante*, amado precisamente por su repetición» (Eco 1997: 246). Sin embargo, aspectos como los comentados a propósito de Charlie Parker o de *Vivre sa vie* de Godard demuestran que en la repetición misma se encuentra la frustración por justamente no encontrar el espacio deseado. Si el saxofonista busca la sucesión perfecta, lo mismo hará con las palabras y la imagen el cineasta ginebrino; es decir, con la iteración encontraremos también el desarrollo de la investigación y la experimentación en la búsqueda de una síntesis capaz de producir un arte satisfactorio, empresa que de antemano se sabe infructuosa.

Si debemos hablar de repetición, tampoco se debe olvidar la industrialización capitalista, donde la cultura de masas lo invade todo, replicando una y otra vez las mismas estampas y los mismos mensajes. De ahí nace el arte de Andy Warhol con sus serigrafías de Marilyn Monroe o de las sopas Campbell. Su estudio de forma oportuna se llamaba: *The Factory*.

Por ende, necesariamente deberemos relacionar el esquema iterativo con el juego. Lo lúdico sirve como forma de teatralización y de impostura. Ver una película policíaca tiene como pretexto la resolución del caso pero lo atractivo no deja de ser una serie de *topoi* míticos para la sociedad de consumo, lugares donde recrear toda una imaginación apropiada por el pueblo llano. La mitología a lo largo de la historia ha sido un constructo ligado a las religiones y gobernado por las instituciones. La nueva mitología de las imágenes escapa por completo a esas restricciones. El consumidor se deja llevar por su propio placer surgido de la atracción estética, también del erotismo, y puede interpretar y manipular sus iconos a su antojo. Puede recortar las páginas de una revista o puede colgarse un póster en su habitación, arrebatándole todo el sentido religioso que durante mucho tiempo había tenido y otorgándole, a los nuevos símbolos, un nuevo sentido, más propio aunque igual de milagroso. Roland Barthes reflexiona en *Mitologías* sobre la sociedad de la

entrevista y del *magazine* y sobre el papel del escritor en ella. Sus reflexiones pudieran aplicarse a cualquier personaje público imbuido de un mínimo de aura romántica:

Los detalles de su vida [la del escritor] cotidiana, en vez de hacer más próxima y más clara la naturaleza de su inspiración, confirman la singularidad mítica de su condición: sólo puedo atribuir a una superhumanidad la existencia de seres tan vastos como para usar pijamas azules en el mismo momento en que se manifiestan como conciencia universal (2012a: 37-38).

De hecho, eso mismo puede leerse en el inicio del poema de Gabriel Ferrater «De lluny»: «De lluny, no tan real/ com Helena Tindàrida, en qui s'emparen/ els noms i les imatges». Esta mujer que se encuentra *a lo lejos* es Marilyn Monroe cuyo suicidio parece pertenecer a otro mundo, a otra realidad, mucho más alejada que la de Helena de Troya.

La sociedad del periódico es una sociedad ávida por lo banal porque precisamente su peculiaridad remite a lo inexpresable y lo mítico. Lo cercano se vuelve lejano. En la pantalla, la cercanía de un primer plano se encuentra mediada por la distancia insalvable del lienzo. Lo *camp* es el culto a la personalidad y al disfraz, a lo extravagante, al correlato objetivo y a la posesión de la cultura como Ezra Pound o como el adolescente que guarda celosamente su álbum de recortes. El poeta estadounidense mediante sus *Cantos* pretende realizar la «historia de la tribu» y certificar con ello la reconstrucción de su visión del mundo y llegar hasta una imagen idealizada. ¿Cómo lo realiza? Desde lo anecdótico, siendo necesarias las ediciones anotadas y comentadas para comprender los *Cantos* en su plenitud. Uno de los poetas que sirve como referente a Pound es Dante quien también parte muchas veces de lo anecdótico, de hechos históricos y personajes ya oscuros para muchos lectores actuales. Los novísimos reverencian tanto a Pound como a Dante y también plagan sus composiciones de referencias culturales. Nótese cómo lo banal y lo nimio vienen a subrayar en todos estos creadores las tensiones que construyen sus visiones del mundo. En Dante encontramos el cuerpo frente al alma y la contingencia frente a lo teleológico. En Pound el individuo se encuentra confrontado al ideal y el tiempo escindido a la simultaneidad de toda la Historia, el tiempo humano frente a una suerte de tiempo-Aleph. En los novísimos, la palabra y el sentido se tensionan frente a la ausencia del mismo, la masa cultural y el ruido se enfrentan a la parquedad del significado.

Analizando más en profundidad la antología de los novísimos podemos ver esta nueva sensibilidad en prácticamente todas las composiciones. Es el caso de Montalbán en «Arte poética» donde López Pacheco comparte espacio con Gustavo Adolfo Bécquer, siendo el primero una referencia tanto al comunero como al escritor de mitades del siglo XX, situado en una postura ideológica totalmente opuesta al régimen. La poesía idealista se ve confrontada a una realidad histórica que entristece a la voz poética. ¿Cómo

leer a Bécquer en el contexto de la España franquista? ¿No es esa una cuestión muy parecida a la planteada por *Hiroshima, mon amour*? ¿Cómo amar tras el trauma histórico?

El descreimiento de lo romántico no solo viene dado por la desilusión, sino también por la desmesura y la vorágine del curso de los acontecimientos que abrumen a la voz poética de «*fuegos artificiales*» (*Nueve novísimos*) de Martínez Sarrión, quien concluye prendiéndole fuego a una tea hecha de periódicos: «Se está quemando toda la CULTURA». Las mayúsculas, con función irónica, ponen de relieve la falta de relevancia de todo aquello que aparece en esas noticias que se critican. Son de poca importancia, no solo por su contenido, sino por su cantidad y la confusión que generan:

Comprar el más mojado diario de la tarde

o así

correo sur

cruz del sur

acertijos también

de esta manera opto por ser caníbal
porque de esta ruidos inmundos sifón
con averías desagües infinitos lejas
quemadas
jazz mahometano progresivo.

Otros ejemplos de la antología novísima donde explícitamente encontramos la remisión a la cultura popular serían los de Vázquez Montalbán en «¿Yvonne de Carlo? ¿Yvonne de Carlo? Ah... ¡Yvonne de Carlo!» o el de «Noche en la ópera» de José María Álvarez donde puede leerse: «Con el viejo Fats Waller/ tocando en un rincón/ [...] Hablo de aquellos tiempos/ De Humphrey Bogart en Casablanca». Podríamos añadir también «Vaya con Dios, mi amor» de Guillermo Carnero:

O cuánto miedo tienes,
no a la fragilidad de los destinos
y al precio amargo de la felicidad
(que nunca viste a Greta sollozando)

«*I want to be alone*», ni a Vivien Leigh
en el puente de Waterloo,
ni al negro que tenía el alma blanca
tocando en *love-back*, en la penumbra,
El tiempo pasará
sino tan sólo, simplemente, miedo.

Nostalgia, cultura popular y un sentido banal de lo expresado se relacionan, dentro del contexto español, con lo mencionado en el presente apartado. Ahora bien, cabría añadir dos ejemplos más del mismo libro en los que no será el contenido simplemente el encargado de poner en juego la sensibilidad del 68, sino también la forma del discurso.

El primer ejemplo sería el de Ana María Moix en su poema «El asesinato se produjo a mediodía, en plena calle y bajo el...» donde el suspense junto con la imaginería típica de las películas de gánsters conforma una composición que perfectamente podría encabezar como *voz en off* el inicio de un *film noir*.

El segundo ejemplo sería el de «¡No corras Papá!» donde Vázquez Montalbán despliega unas directrices de uso para poder mantener en condiciones el automóvil. Se cifran aquí dos *topoi* de la nueva sociedad: el manual de instrucciones y el coche. Ambos son símbolos de la ciencia y el avance, son los representantes de la familia pequeño burguesa característica de la Europa recién estrenada y acomodada en los estándares de la vida consumista. Precisamente estos dos elementos tendrán también su eco en la obra de Julio Cortázar en sus «Instrucciones para subir una escalera» o en «La autopista del sur», cuento este último que será homenajeado por Godard en su filme *Week-end*. En cualquier caso, se asiste aquí al fetichismo de la pieza mecánica y a la anatomía del capó, mezclando la violencia y la antípodesía de los aparatos con el agobio y el fracaso del cabeza de familia que se ve confrontado a la frase: «Usted no ha nacido para llegar a Palm Beach». Esa playa es el espacio del cine, el deseo, el glamour, el éxito... El sujeto se queda solo con la incomprendión de un mundo que le resulta ajeno: «Ha fatigado el cojinete de empuje/ y ha causado un desgaste prematuro en los forros de embrague».

1. 1. 2. 3. Lo visual

En el libro *Historia y arte de la mirada* (2018) Mark Cousins analiza el final de *Nana* de Émile Zola, un final descarnado y que parece ser una forma novelada, cruda y documental del poema «A una carroña» de Baudelaire. Cousins describe de la siguiente forma el estilo de Zola: «El párrafo es como una retina. El autor trata de ignorar lo que quería ver, pero se obliga a mirar, a narrar. Trata de convertirse en un

ojo transparente. Su estilo literario, el naturalismo, nació del periodismo, de la fotografía, del socialismo y de la democratización de la cultura» (319). Posiblemente Eisenstein hubiese añadido que Zola despliega en su novela su mirada cinematográfica, otros críticos hubiesen hablado de precinema; sin embargo, Cousins apela a las influencias visuales de su propio tiempo y analiza las fuentes formales del texto desde un punto de vista realista y en consonancia con el contexto histórico que vivió el novelista francés.

Los novísimos recorren la imagen a través de su poesía, igual que tantos otros estilos literarios a lo largo de toda la historia; ahora bien, las imágenes claramente remiten a un nuevo universo mítico que se abre a mitades del siglo XX con el cine, la televisión y el magazine. Más adelante hablaremos sobre el desencanto de los jóvenes del 68, sin embargo, se hace necesario aquí hablar de la imagen como forma de renuncia a la palabra, como vía de escape del universo simbólico confeccionado por los discursos hueros de la política, por la insuficiencia del lenguaje como forma de expresión y por la insuficiencia, a su vez, de la realidad de colmar las expectativas del *yo* lírico. Sobre Pere Gimferrer Ramón Pérez Parejo escribe: «El cristal de Gimferrer, esto es, la recreación ficticia de la realidad, es una pantalla de *llamas* y *visillos* (a su vez, dos metáforas puras) que desvelan y ocultan simultáneamente creando una nueva representación. El autor implícito, dudando de la realidad y la memoria, acude a la certeza del arte, la única que le es dada» (2007: 108). Pound, quien reflexiona sobre arte, memoria e historia, pone en boca de su *yo* poético en el canto V: «Always, and the vision always,/ Ear dull, perhaps, with the vision, flitting/ And fading at will. Weaving with points of gold,/ Gold-yellow, saffron...». La visión y, más concretamente, la imaginación poética moldeando la realidad es la herramienta que esgrime aquí el poeta norteamericano. El sonido, en cambio, se ensordece y pierde su fuerza. ¿El sonido de las palabras? En el caso de los novísimos, en cambio, la música va a ser muy importante, sobre todo por la voluntad de imitar las artes audiovisuales.

De esta forma, la cultura dentro de la estética novísima responde a una forma de filtrar la realidad y enfrentarse a ella, siendo la imagen (junto con la música popular) la principal forma de condicionar el medio. No obstante, el cine o la televisión, pese a ser artes de una revolución estética por su novedad, son artes restringidas, privadas del fácil acceso que pudiera tener la literatura, a la vez que suelen mostrar un mundo preñado de opulencia y aventuras románticas. Paradójicamente, en tanto que producto industrial, son artes de lo vulgar, de la producción en serie y del pensamiento unidimensional. Lo ordinario y lo esteta o lo distinguido confluyen en la pantalla. Es gracias a la palabra ecfrástica que el culturalista puede remediar esa fuente de sueños y fantasías, tan ligada a lo infantil y el juego.

Curiosamente, Giovanni Sartori reflexiona en *Homo videns* sobre nuestra forma de consumir contenidos audiovisuales:

El telespectador es más un animal *vidente* que un animal simbólico. Para él las cosas representadas en imágenes cuentan y pesan más que las cosas dichas con palabras. Y esto es un cambio radical de dirección, porque mientras que la capacidad simbólica distancia al *homo sapiens* del animal, el hecho de ver lo acerca a sus capacidades ancestrales, al género que pertenece la especie del *homo sapiens* (2016: 30-31).

No creo que se pueda tildar la poética novísima como animal o primate, pero, como más profundamente analizaremos más adelante, sí que se deja imbuir por la nostalgia de una infancia o de una adolescencia mítica y feliz, repleta de una ilusión que se ha disipado con la invasión de la edad adulta y lo real. El estado anterior, un estado más cercano a lo sentimental y lo imaginado, es deseado en tanto que supone una elisión de la inteligencia adulta. De hecho, en el poema de Montalbán «¡No corras Papá!» encontramos esa derrota del sujeto responsable e inmerso en la realidad. *No corras* podría sustituirse por *no buyas* o *no te vayas*. Al ser un niño quien pronuncia, supuestamente, esta frase, quizás podamos hablar de un desdoblamiento de la voz poética, tratando de retener no al padre sino al niño y organizando un movimiento inverso de miradas. El padre y el hijo son el poeta. Quizás podamos incluso relacionarlo con el poema «My heart leaps up» de Wordsworth y con el verso: «The Child is father of the Man». Mientras que en el poema del romántico inglés el niño es contemplado como la salvaguarda de la humanidad y la belleza en el sujeto, en el caso de Montalbán encontramos un camino muy distinto, donde la continuidad demandada por Wordsworth se rompe y se quiebra. La humanidad del *Papá* ha desaparecido, se ha diluido en el accidente del tiempo, la edad adulta y la época capitalista-consumista.

El *homo videns* no solo rescata un mundo mucho más intuitivo y lúdico mediante la imagen, sino que también se proyecta hacia la libertad individual y, en concreto, hacia la libertad sexual. El erotismo supone otra de las características fundamentales de lo visual, pues este dispone de una gran fuerza a la hora de movilizar los deseos y las pasiones, las cuales a mitades del siglo XX se encontraban todavía fuertemente arraigadas en ideas tradicionales de castidad y pureza. El movimiento surrealista explotó la capacidad del arte para la transgresión gracias a la veda abierta en el terreno del deseo por parte de Sigmund Freud. En el inconsciente, el ojo, aquello que se ve, es lo preponderante. En *Un perro andaluz* el filme se abre con la disección de un ojo, es decir, con la entrada en el mundo de las imágenes y de lo onírico. En *La historia del ojo* de Georges Bataille son justamente unos niños los que protagonizan los juegos sexuales de la novela y Mario Vargas Llosa, en el prólogo de la edición aquí consultada, reconoce: «¿Hay un juego más excitante para los niños que desobedecer a los mayores?» (1997: 11).

Desobediencia y adolescencia son las señas de identidad de unos años sesenta que buscaron nuevos cauces de expresión y de realización. Josep Maria Castellet reflexiona sobre los nuevos sueños de liberación:

«És necessari provocar l'alliberament —perquè en la història de la nostra civilització la llibertat ja només esdevé possible com a *alliberament*— i aquest passa per una transformació de les habituds mentals repressives dels homes, per una revolta contra la capacitat d'acceptació de la repressió, per una destrucció del sentiment de culpabilitat» (1969: 63).

Todas estas características hasta ahora comentadas pueden verse exemplificadas en varios poemas de los novísimos. En «*requisitoria general por la muerte de una rubia*» (*Nueve novísimos*) de Antonio Martínez Sarrión podemos reconocer claramente el lenguaje cinematográfico que se filtra en las imágenes presentadas a través no solo de su contenido, sino también de una sucesión sin pausa que al prescindir de las comas parece recrear una suerte de *travelling*:

La cintura tronchada
sirenas
impasibles en las rocas ella
fitzgerald canta luces de pasadena
tobogán de la angustia blanca luz sideral
también ellos
fumaban incansables y distantes
en los horrendos bungalows la luna aparatoso
en el lento week-end de california.

Las luces, la música, el frenetismo de las imágenes... La escena podría estar grabada desde la ventanilla de un coche desde donde se contemplan los edificios o los transeúntes, siendo la dilogía un recurso que Sarrión usa para darle el tono que pretende. El decadentismo urbano de una ciudad que podría aparecer en cualquier película de cine negro se ve contrastado con pequeñas pinceladas de erotismo o de sensualismo, donde podría encajar la figura de la *femme fatale* o de cualquier personaje femenino de una película policíaca. Las dos dilogías que encontramos serían las respectivas a «sirenas» y «ella». En el primer caso, el sonido nos remite a una realidad sórdida, sin embargo, también pudiera hacer referencia a la criatura mitológica, a mujeres atractivas aunque letales. En el caso de «ella» se juega con el nombre de la cantante y con el pronombre, el cual prácticamente aislado a final de verso parece conformar casi un primer plano de la chica-amante. Los sintagmas se suceden rápidamente pero «ella» ralentiza por un momento la prosodia. Ambas palabras coinciden a final de verso rimando en asonante. ¿Quizás acaso de entre las «sirenas» aparezca «ella», la chica? ¿Quizás sea la rima y el ritmo un recurso que usa aquí Sarrión para recrear el montaje cinematográfico? En cualquier caso, el cine negro de los años 50 es la fuente que sirve como telón

de fondo para el suicidio de Marilyn Monroe, hecho que pudiera constituir perfectamente el inicio de cualquier filme del mismo género.

El erotismo también podemos encontrarlo en otros ejemplos como pudiera ser en «Adorables chiquillas» de José María Álvarez que comienza de la siguiente forma: «...Oh sí pero qué hermoso/ veros pasar moviendo las caderas,/ adorables chiquillas/ con minifalda o con blue jeans». Este poema que recuerda a «Himno a la juventud» de Jaime Gil de Biedma celebra el disfrute de esa nueva libertad que suponen los «blue jeans» y la «minifalda», algo que podemos encontrar también en Vázquez Montalbán en su «Arte poética»: «Piernas, piernas con curva/ blanda remontándose y bragas». A lo largo del poema de Álvarez podemos ver cómo la voz poética se recrea en la imagen, a la cual añade, nuevamente, igual que en el poema de Sarrión, una banda sonora de jazz: «Tocaba Charlie Parker». La música es uno de los elementos esenciales para el nuevo panorama audiovisual que en los años 60 se encuentra ya consolidado. Analizándolo con detenimiento veremos que Ella Fitzgerald es más propia para una escena más bien triste y reflexiva, y, en cambio, Charlie Parker es un ícono de la juventud parisina y del *bebop* estadounidense mucho más acorde con una escena festiva. Si volvemos a «Arte poética» justamente también hallamos una banda sonora: «Alguien canta/ sapore di mare, sapore/ di sale». En este caso, no encontramos jazz, sino la canción de Gino Paoli que en su momento se hizo popular por toda Europa y que, por lo tanto, encaja mucho más con el intertexto que intenta recrear aquí Montalbán: la televisión.

Ahora bien, como podríamos comprobar en otras composiciones de la antología, lo visual no solo viene dado por lo cinematográfico o lo televisivo, sino que otras veces parece responder más bien a una continuación de la tradición más modernista, pictórica y ecfrástica. Podría ser el caso de «Primer día de verano en Wragby Hall» de Guillermo Carnero o «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» de Pere Gimferrer. En cualquier caso, en todos los novísimos podemos seguir una clara primacía de lo visual, lo descriptivo y lo intertextual, siendo el resto de géneros artísticos las fuentes que estos poetas requieren para enriquecer sus composiciones.

1. 1. 2. 4. El Desencanto

En este apartado trataremos sobre un tema que se repite a lo largo de prácticamente toda la obra de los novísimos y que tiene que ver con la desilusión y la falta de compromiso con una realidad decepcionante. La infancia y la adolescencia serán los espacios ideales, el *hortus conclusus* al cual el *yo* poético no puede acceder si no es mediante experiencias que, a lo sumo, logran nada más que acercarlo, sea gracias al visionado de una película, a la lectura de un cómic, etc. En consecuencia, ese mismo desencanto se va a extender a la

forma poética, la cual va a buscar cauces de renovación en los nuevos nichos artísticos abiertos por la televisión, la gran pantalla, la cultura de consumo, etc.

Este apartado se ha titulado de la siguiente forma, ya que en 1976 Jaime Chávarri dirige el documental *El desencanto* que toma como protagonista a la familia Panero. Esta cinta destila el espíritu inconformista y rebelde de la época, aunque a su vez supone un retrato muy particular de una familia especialmente única en el panorama intelectual del momento. Por un lado, Leopoldo María critica de forma abierta a su familia y se muestra descaradamente sincero con la cámara (construyendo también parte de su mito) y, por otro, encontramos también a un Juan Luis nostálgico de las películas de vaqueros y esforzándose por mostrar una imagen de *dandy*, algo envanecido en la propia imagen de sí mismo. Más allá de estas cuestiones, el tercero de los hermanos, Michi Panero, trata de definir qué es el desencanto: «Creo que el desencanto es una cosa... o el desencanto o el aburrimiento o la desilusión o lo que le quiera llamar... Es una cosa que me ha venido impuesta por muchos y variados elementos y del que yo, simplemente, pues como en todo, he participado como espectador». Michi, que define España en otro momento como un país aburrido, apela a su condición de mero espectador, de sujeto incapacitado para la acción o para la intervención. Es precisamente este uno de los condicionantes del *yo* poético novísimo, un *yo* que observa, que se deja invadir por las imágenes, que se queda anclado en su papel de simple audiencia.

Un ejemplo de esta actitud la podemos encontrar en el poema «Conchita Píquer» de Vázquez Montalbán que termina:

ellas

llenaban entonces hasta los bordes el plato
del hijo que soñaba imposibles enemigos desconchados
en la pared pintada por la madre
en primavera,
con un cubo de cal y polvos mágicos
azules.

El choque entre la edad adulta y la infancia-adolescencia, entre la madre y el niño, entre la «cal» y los «polvos mágicos» o entre realidad y ficción también vertebría el poema novísimo del mismo autor «Nunca desayunaré en Tiffany...» o el «el cine de los sábados» de Martínez Sarrión donde encontramos un niño que cenando una comida pobre tiene la imaginación inflamada por lo que acaba de ver en el cine: «Luego la cena desabrida y fría/ y los ojos ardiendo como faros». Y, de hecho, en sintonía con los novísimos, se usa la Navidad en *El dia que va morir Marilyn* como ese tiempo mágico que se muestra en las

películas. El protagonista describe el día que llegó a su casa un árbol como los del cine y celebra que este privilegio ya no fuese «proprietat exclusiva de la privilegiada classe dels éssers de ficció» (1996: 129).

La infancia será un tópico constante en toda la antología. Félix de Azúa escribe en «Antes morir que pecar»: «¿quieres que seamos/ amigos?». Y el mismo en «Memento en la feria de San Isidro»: «Los verbos los pronombres castigados de cara a la pared». En el caso de Ana María Moix, en cambio, lo encontramos no solo en la propia imaginación del *yo* poético que se deja llevar por fantasías películeras, sino que, además, en composiciones como «Nancy flor bailará siempre» el tono de canción infantil ya construye en sí mismo un choque entre realidad y ficción. También el tema de la infancia lo trata el hermano de la misma en la novela más arriba mencionada:

Els sofriments restaven exclosos d'aquell llibre folrat d'or atzurat que obria la fantasia de la pel·lícula i ens arrossegava cap a un altre univers més vast, un món de contes russos, xinesos, alemanys i anglesos que van ser, amb els tebeos i el cinema americà, el nodriment espiritual de la nostra infantesa, llavors que ens desinteressàvem dels ensenyaments escolàstics i només volíem arrecerar-nos sota alguna teulada on l'engrescament encara fos possible (1996: 130).

Es, sin embargo, Leopoldo María Panero, último antologado novísimo, aquel que más ampliamente trata el tema a través de poemas como «Unas palabras para Peter Pan», «Deseo de ser piel roja» o «20.000 leguas de viaje submarino». Este último, de hecho, plantea una tensión propia de la poética de Panero y es que el viaje submarino alude al suicidio, replanteando el espacio idílico de la infancia y sus novelas juveniles y sustituyéndolo por la aniquilación del dolor a través del cese de la vida.

De hecho, esta cuestión, la fascinación del niño por lo cinematográfico, podemos hallarla también en la poesía anglosajona. Algunos ejemplos⁵ los encontramos en Karl Shapiro y su poema «Movie» donde lo erótico, lo real («Out») y lo ficticio («Inside») y la desgana decadente tras ver una película confluyen en el *yo* poético que decide finalmente perderse en la noche (aquí lo citamos a través de la antología de Philip French y Ken Wlaschin de 1993):

Of what's unreal, Inside or Out, we sight
A skirt, and with an intimating cough
Follow it down the street; or else we light

⁵ Aducimos aquí una tradición que no tiene un parentesco directo con los novísimos, no solo por localización (pese a que fue un grupo lector interesado por lo publicado más allá de las fronteras) sino también por una disimilitud temporal. Lo que nos interesa con estos ejemplos es aportar otras visiones que ofrezcan una pincelada acerca de una posible mirada general proyectada sobre lo que es el cine para el espectador.

A cigarette, and start to walk it off.

Otro ejemplo podemos encontrarlo en Theodore Roethke y su poema «Double feature» (en la misma antología) donde el *yo* poético reflexiona una vez terminada la sesión:

A wave of Time hangs motionless on this particular shore.
I notice a tree, arsenical grey in the light, or the slow
Wheel of stars, the Great Bear glittering colder than snow,
And remember there was something else I was hoping for.

En ambos casos la soledad también será otro de los elementos a tener en cuenta, siendo el público un personaje coral con el que el sujeto no logra mezclarse. Esa misma sensación parece padecer el niño de los novísimos, el chico que sueña solo y que se enfrenta a la realidad de los castigos como hemos podido ver en «Memento en la feria de San Isidro» de Azúa o, de nuevo, en Montalbán en «Conchita Piquer»:

Maldecían las gachas quemadas, breves sopapos
en la coronilla del niño poco entregado
a las Lecciones de Cosas o las Lecturas Graduadas
entre el Padre Coloma, el Padre Balmes y
el Padre Claret

Ahora bien, la desilusión propia de los novísimos queda ligada a un panorama social muy concreto, hecho principalmente de localismos y realidades que se consideran aburridas o ruines: «gachas quemadas», «sopapos», el catecismo de los diferentes padres mencionados...

Finalmente, cabe hacer mención, si de desencanto se trata, de la muerte de Marilyn Monroe, la que fuera el objeto de deseo de tantos adolescentes durante los años 50 y 60. Su suicidio supone la aniquilación de la ilusión y el fin de una época. Lo hemos podido ver en «requisitoria general por la muerte de una rubia», en *El dia que va morir Marilyn* o en el poema de Gabriel Ferrater «De lluny». Estos tres textos podríamos compararlos, de hecho, con «Buffalo Bill's» de E. E. Cummings, sobre el cual Pere Gimferrer anota en su *Dietari (1980-1982)* en la entrada titulada «La mort de Buffalo Bill»: «Ulisses va tornar a casa. Però els herois moderns, quan tornen, deixen de ser herois, perquè l'època que els feia herois ha canviat. El mite de les planures esdevé un cavallista de circ» (1995c: 14).

1. 2. Pere Gimferrer. El no-cineasta

Pere Gimferrer a lo largo de los años ha participado en la cultura española en tanto que poeta, novelista, ensayista y crítico; sin embargo, jamás llegó a participar del mundo del cine, como no fuese desde la exégesis y la valoración. Trabajó en revistas y periódicos como *Tarrasa información*, *Film ideal* o *El Ciervo*, empezando a escribir en la primera con tan solo 17 años y demostrando ya un dominio amplio y sólido tanto de la tradición cinematográfica como de todo su aparato crítico. Además, podríamos añadir a la lista su ensayo *Cine y literatura*, los dos capítulos dedicados al séptimo arte que aparecen en *Valències* o las numerosas referencias que se pueden encontrar en el *Dietari* y *Segon dietari*. A continuación realizaremos un repaso del arte poética de quien buscó en los fotogramas de la gran pantalla una fuente de inspiración para innovar y explorar nuevos cauces líricos, trataremos de responder de una forma general a la pregunta ¿cómo el cine ha impregnado los versos de Pere Gimferrer? Será, sin embargo, en el cuerpo de la investigación cuando *in extenso* nos detengamos en los detalles y clasificaciones que resulten pertinentes para dilucidar las relaciones intermediales entre el séptimo arte y la literatura.

1. 2. 1. Imposibles visiones

En el presente apartado veremos a través de varios textos de Gimferrer cómo el cine y el arte han conformado el ideario poético de sus versos. Siguiendo la estela del análisis hecho a propósito de los novísimos, concretaremos la relación del poeta con la realidad, con la experiencia y con la fuente que ha de proporcionar el material lírico. En una estructura trimembre nos orientaremos mediante una organización argumental basada en el canon académico, esto es tesis-antítesis-síntesis, pero esta, puntualizamos, emana de la propia progresión temática que Gimferrer efectúa a lo largo de los años. En primera instancia, hemos de encontrar una voz entusiasmada con el cine que encuentra en ella un repositorio novedoso capaz de insuflar un soplo de aire fresco a la manida simbología poética española. En segundo lugar, sin embargo, encontraremos la decepción por parte de toda una generación de encontrar en el artificio un falseamiento insopportable, una suerte de hipocresía que no es capaz de creerse a sí misma. Estas dos posturas las hemos de encontrar, lo veremos a lo largo del trabajo, en las dos primeras etapas del poeta. Sea en la castellana con *Arde el mar* o *De «Extraña Fruta» y otros poemas (1968-1969)* o en la catalana con *Els miralls* y *L'espai desert*. Se ha de decir que a partir de *Mascarada*, sin embargo, hemos de empezar a perfilar una voz que prefigura lo que ha de ocurrir a partir de *Amor en vilo*. No ha de ser hasta su última etapa que encontraremos

la síntesis, allí veremos un sujeto lírico que condensa vida y arte en el cuerpo poemático como triunfo y victoria del poeta sobre el mundo y la palabra.

1. 2. 1. 1. Un nuevo arte - Tesis

En su primera publicación en *Tarrasa información* el 2 de agosto de 1962 leemos a un Pere Gimferrer disgustado con el panorama fílmico español: «Junto a sus acostumbrados y deplorables subproductos, nuestros estudios nos han ofrecido varias obras dignas de ser tenidas en cuenta por algún concepto. Ante todo, el ya famoso *Plácido*, con el cual culmina, por ahora, la carrera de Berlanga» (1962a). Esa misma opinión respecto al cine del momento también la extiende a la literatura de entonces, tal y como corrobora en la poética publicada en *Nueve novísimos*: «Mi desinterés por la literatura imperante entonces en España era completo, así como mi falta de respeto por las escalas de valor establecidas: a mí me gustaba la poesía modernista, la novela erótica de 1900, los folletines, etc.; es decir, que era, como tantos otros, practicante del *camp* «avant la lettre»» (Castellet 2001a: 152).

¿Qué le interesa, sin embargo, en lo tocante a la gran pantalla? «[A mis diecisiete años] se inició mi gran época de pasión por el cine, y casi exclusivamente por el cine americano, pues yo era lector asiduo de “Cahiers du cinéma”» (Castellet 2001a: 152). Gimferrer es un joven que, en mitad de una España anclada en el pasado, se halla al corriente de la actualidad cultural de Europa y el mundo. Sigue a través de las cinematotecas francesas lo que ocurre más allá de los Pirineos. De hecho, escribe en la publicación de *Tarrasa información* de 22 de agosto de 1963:

Godard, pues, ha recogido en su cinta [*A bout de souffle*] la gran herencia de la cinematografía americana de este fabuloso Hollywood que nos ha dado los más bellos films de la historia del cine y los más injustamente ignorados en beneficio de otros productos pedantescos y literaturizantes. La estancia en París nos ha permitido ver —¡con qué deslumbramiento!— dos de tales films: «*Scarface*» (1932), de Howard Hawks, y «*Duel in the sun*» (1947) de King Vidor, ambos obras maestras que marcan época en los anales del cine americano (1963b).

Además de ser corresponsal en un mundo fílmico alejado de las metrópolis españolas, hay que decir que en Barcelona se codea con los grupos más creativos y vanguardistas del momento, siendo el más destacable *Dau al set*. Entre los miembros de este último se encuentra Pere Portabella, para quien el poeta barcelonés realizará un cameo en su film *Umbrade*. Hasta la fecha, esta ha sido su mayor aparición e

implicación directa en un rodaje, aunque en la entrevista realizada para la presente investigación, y anexada (Anexo A) más adelante, Gimferrer comenta: «Vaig arribar a fer un esbós d'alguna situació del guió del primer llargmetratge comercial del Gonzalo Suárez, *Ditirambo*, però no el vam utilitzar al final. Van ser un parell d'esbossos de la primera escena». Y ante la pregunta «quines pel·lícules o quines històries li hagués agradat filmar?», el poeta responde:

Vaig comprendre aviat que no tenia condicions per ser director. Hi ha unes condicions de temperament... És cosa físicament molt dura, psicològicament bastant complicada. Jo hauria pogut ser, potser, guionista, però no m'interessava gaire, i crític i historiador, cosa que fins a un cert punt he estat. Però bé, vaig comprendre que jo no tenia les condicions físiques, psicològiques i de temperament per ser director. Potser tenia sentit cinematogràfic però això no és l'únic que fa falta. Fan falta altres coses.

Así pues, desde un buen principio el cine supone para el autor catalán un punto de partida, una ventana al mundo, una mirada poética y artística que se mezcla con todo un bagaje cultural legitimado por la tradición y la Academia. En el artículo más arriba citado, Pere Gimferrer escribe:

Si hay una literatura clásica es, sin duda, la griega. Si un cine —verdad no menos evidente pero que algunos se muestran más reacios a reconocer—, el americano. Arte puro, primigenio, que partiendo de un sustrato telúrico —si se quiere, de un basamento popular o colectivo— asciende a la sublimación de los cánones eternos, se materializa en formas perdurables, vacía en moldes definitivos el caos de la barbarie creacional. Griffith es Homero, Chaplin es, ante todo, Aristófanes. Ford, Vidor y Hawks pueden muy bien considerarse equiparables a los tres grandes trágicos griegos (1963b).

Así, el cine se muestra como un arte nuevo que fascina a las jóvenes generaciones y que impregna con sus imágenes las nuevas sensibilidades de los años 60. Tal y como recuerda en su libro de memorias *Interludio azul*, en 1969, Pere Gimferrer, junto a la que aparece en el texto como C. (Cuca de Cominges), asiste a las sesiones fílmicas y allí se encuentra con «los *sensationists* de la cinefilia», es decir, «Terenci Moix, Miguel Marfàs o Vicente Molina Foix» y «en la fila de atrás, Jaime Gil de Biedma y Colita». Y añade: «Y todo esto que vivimos hoy es, si se quiere, una novela, pero sobre todo una película: cuando me dice [C.] ahora que vivo en las películas, ¿no está tratando de conjurar una parte de sí misma?» (2006a: 44).

Pere Gimferrer se sumerge en el cine y en el arte. El cine lo impregna todo y su creación cinematográfica deriva en una creación existencial. El cine suplanta la vida, la simula, la sueña y Gimferrer a lo largo de su obra reflexiona sobre los límites desdibujados entre realidad y ficción. «Plató: la Barcelona de

1969 era un plató» (2006a: 44) sentencia, recordando su juventud en *Interludio azul*. De ese mismo año es el poemario *De «Extraña fruta» y otros poemas* donde encontramos el poema «Recuento» y del cual Julia Barella destaca el verso: «vivo de imágenes son mi propia sangre». La misma crítica comenta al respecto que la labor de creación de Gimferrer pasa por filtrar la vida, por aplicar a su existencia el «tamiz de la experiencia estética, literaria o cinéfila» (2010: 61).

1. 2. 1. 2. Una nueva decepción - Antítesis

Pese a que el cine y el arte sean formas de ver la realidad, los novísimos entraron en el panorama literario español precisamente reconociendo la imposibilidad de igualar palabra y realidad, es decir, imagen y espacio-tiempo. «*Arde el mar* es el relato del destierro del espacio poético que sufre el sujeto creador, tras la plenitud alcanzada por Juan Ramón Jiménez en *Dios deseado y deseante*» afirma José Luis Rey (2005: 64). Es decir, Pere Gimferrer publica en 1966 un poemario sobre el desencanto, un desencanto como lector y espectador y un desencanto fruto de una realidad social decepcionante (cuestión comentada anteriormente al respecto de los novísimos) y eso mismo ocurre con Guillermo Carnero quien al año siguiente, en 1967, publica *Dibujo de la muerte*. Como comenta Rey, «el tema de este libro es la imposibilidad de la belleza para albergar la vida, la fugacidad del hombre frente a la perdurabilidad del arte, según la famosa sentencia latina *Ars longa, vita brevis*» (2005: 64).

Si queremos tomar como ejemplo el más paradigmático poema del Gimferrer de *Arde el mar*, deberemos acudir a «Oda a Venecia ante el mar de los teatros», una composición que parte de una de las ciudades más mitificadas dentro de la literatura occidental. Manuel Quiroga Clérigo pondera las cualidades visuales del verso de Gimferrer y apunta que la composición «nos hacía ver el cuadro de Canaletto, asomarnos desde el puente de Rialto, contemplar la maravilla de luz y armonía en las aguas de la laguna véneta» (2015: 169). El poeta madrileño subraya las fantasías de la Venecia idealizada porque los versos no recogen una oda a las calles que cualquier turista podría pisar, sino a esa segunda Reina del Adriático, ese doble tembloroso reflejado en las aguas cuya ontología reside en los marcos de la ficción artística. Es la Venecia que todo turista *querría* pisar.

«On the extinction of the Venetian Republic» de Wordsworth, «Ode on Venice» de Lord Byron o «Venice» de Percy Bysshe Shelley son tres ejemplos típicos del tratamiento romántico de la ciudad inspirados por, precisamente, Canaletto y por el despertar del turismo europeo. Todas estas composiciones reflexionan sobre el paso del tiempo, sobre cómo el mar que fuera una vez el aliado de la urbe y el origen de su riqueza se ha de acabar convirtiendo en su tumba, sepultando así la belleza de sus esculturas y

arquitecturas, dando al traste con trece siglos de historia y hundiendo, además, un matrimonio, el de la República de Venecia con el mar (matrimonio celebrado en las fiestas de la Sensa a bordo del Bucintoro por el dux de la ciudad). Es decir, Venecia es también el fracaso de un amor frente al tiempo.

En la entrada del primer *Dietari* titulada «Dibuixos venecians», Gimferrer contempla y comenta unos dibujos de Canaletto, los cuales tienen como tema, como no podría ser de otra manera, la Venecia dieciochesca. «Aquí, la tinta y el paper ens parlen d'una Venècia més tènue, secreta, pura i callada com l'aigua que dorm sota la calitja de l'estiu o com la frescor del xàfec esbandint el cel d'un matí de primavera. [...] De tan pura, la bellesa hi esdevé obsessiva, irreal» (1995b: 199-200).

Venecia es el símbolo de una postura irresuelta y de un posicionamiento antitético. El mar da vida aunque en última instancia aniquila. Más adelante veremos la relación entre el arte (y más concretamente cine) y el agua dentro de la simbología gimferreriana, sin embargo, podemos ya afirmar que *Arde el mar* representa ese encuentro entre la vida y la muerte, lo húmedo y lo ardiente, cuando arde el mar, de alguna forma, podemos figurarnos ese hundimiento de la ciudad veneciana.

Gimferrer termina su poema de la siguiente manera:

Es doloroso y dulce
haber dejado atrás la Venecia en que todos
para nuestro castigo fuimos adolescentes
y perseguirnos hoy por las salas vacías
en ronda de jinetes que disuelve un espejo
negando, con su doble, la realidad de este poema.

Nótese cómo este fragmento precisamente se inicia con una antítesis, «doloroso y dulce», ya que como sentencia: «el doble», que es el poema, niega un *yo* que se «disuelve en el espejo». No hay *un dios deseado y deseante* sino que ambas realidades (escritura y existencia) son diferentes y unidireccionales («perseguimos hoy por las salas vacías»). Ocurre algo similar en «Príncipe de Aquitania, en su torre abolida» de Jaime Gil de Biedma en *Las personas del verbo* donde se lee: «discurre por estancias/ en donde sordamente duele el tiempo/ que se detuvo». En ambas composiciones las salas y los espacios parecen representar el vacío y el vacío, la memoria: una experiencia carente de sentido, ya muerta. Gil de Biedma, de hecho, finaliza su poema afirmando que «el final de la historia es esta pausa», es decir, en un juego metapoético el *yo* parece buscarse en la *torre* que es el poema, *torre abolida* por el tiempo, negada por la muerte del referente. En esta misma línea podemos también encontrar un símil en la entrada «El xalet de Mata Hari» del *Dietari* donde Gimferrer reflexiona sobre Greta Garbo visitando la antigua vivienda del

personaje que interpretó para la gran pantalla en 1931. La denomina «l'altra Mata-Hari». Un año después del rodaje, el poeta explica, la actriz «visita el xalet de Mata-Hari. L'actriu que busca el personatge, com una imatge perduda al fons d'un mirall translúcid» (1995c: 124). Greta Garbo, en las palabras e imaginación de Pere Gimferrer, parece buscar algo muy parecido a lo que ansían las dos voces poéticas que recorren las composiciones analizadas: *Facta, non verba*. Vida. Experiencia. No ficciones.

Sin embargo, retomando a Gil de Biedma, debemos destacar que el siguiente poema dentro del orden de *Las personas del verbo* resulta ser «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma». ¿Acaso ha muerto en la composición precedente? ¿Ha muerto en esa búsqueda? ¿En la página?

Otro poema que podemos relacionar con este final es el del compañero de generación de Gimferrer, Leopoldo María Panero. En 1979 publica en *Narciso en el acorde último de las flautas* el poema «El Último Espejo» donde leemos: «Todo aquel que atraviesa el corredor del Miedo/ llega fatalmente al Último Espejo». Un sujeto poético recorre un pasillo repleto de representaciones y oquedades («una máscara/ de muerta representando en el más allá el teatro último») y acaba descubriendo que su alma ha sido borrada y que en el espejo el *yo* se ha esfumado.

José Luis Rey nos ofrece cauces interpretativos tan válidos para Gimferrer como para Panero: «Si Stendhal, autor querido por el poeta, nos dijo que la novela era un espejo a lo largo del camino, para Gimferrer la poesía es ese espejo veneciano del poema mismo, pero en absoluto fiable: porque, al salvar la imagen, el poema-espejo niega la realidad» (2005: 74). Es decir, la creación literaria es una destrucción, un hundimiento, la quema irresoluble del mar, el cual, teniendo en cuenta que no puede arder, jamás llega a consumirse. Es una destrucción que, agónica y antitética, nunca llega a su fin. Aunque según Gil de Biedma, el fin está en la página. Quizás Borges lo diría de la siguiente forma: «Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas». Sin embargo, ¿de qué Borges está hablando? Un Borges remite a otro. No se puede salir del texto, de la misma forma que la imagen de un espejo puede desaparecer pero jamás salir de su plano ilusorio.

Si estamos repasando, de forma sucinta, autores que han influido en la obra de Pere Gimferrer, no podemos dejar de lado a Vicente Aleixandre. *La destrucción o el amor*⁶ nos muestra nuevamente la coexistencia de la nada y el todo. Parece como si el barcelonés tuviese en mente ese mismo intertexto, pues inicia su poema con el siguiente verso: «Tiene el mar su mecánica como el amor sus símbolos». «Mecánica» y «símbolos» se contraponen por la semántica de la oración, pero la disposición, en cambio, nos sugiere una relación de equivalencia y, de hecho, esa tensión entre dos fuerzas que se atraen y se repelen es lo que hemos visto acerca de Venecia, del sujeto que se persigue, del verso que da vida y aniquila... El mar se erige como terreno de juego de lo lírico, vasto dominio del significado escrito, página que remite a otra página y así

⁶ Nótese además la relación con lo comentado en el apartado 1.1.1.2. *El poeta destructor*.

sucesivamente hasta sondar las profundidades de una inmensidad acuática que supera cualquier medición humana. Esta idea, ya la encontramos en Aleixandre. Gimferrer no duda en seguir su estela, pues su simbología se ha de perpetuar a lo largo de toda su trayectoria.

A modo de ejemplo podemos citar el poema «El mar ligero» donde leemos: «El mar bate sólo como un espejo,/ como una ilusión de aire». El mar, el azul y el sueño remiten al deseo (símbolos usados tanto por Rubén Darío como por los surrealistas). Y la realidad se queda corta para tratar de abarcar y explicar toda una experiencia que es mucho más profunda de lo que parece. Escribe Aleixandre en «Después de la muerte»:

No.

La realidad vivida
bate unas alas inmensas,
pero lejos —no impidiendo el blando vaivén de las flores
en que me muevo,
ni el transcurso de los gentiles pájaros
que un momento se detienen en mi hombro por si acaso...

El mar entero, lejos, único,
encerrado en un cuarto,
asoma unas largas lenguas por una ventana donde el cristal
lo impide,
donde las espumas furiosas amontonan sus rostros
pegados contra el vidrio sin que nada se oiga.

El mar o una serpiente,
el mar o ese ladrón que roba los pechos,
el mar donde mi cuerpo
estuvo en vida a merced de las ondas.

De nuevo encontramos la idea de un pasado en el que se estuvo vivo, o por lo menos, más vivo. Gimferrer escribe: «Asciende una marea, rosas equilibristas/ sobre el arco voltaico de la noche en Venecia/ aquel año de mi adolescencia perdida». José Luis Rey habla de un naufragio siguiendo el símil marítimo. La pregunta que considera que subyace a todo el poema es la cuestión relativa a quién de los dos sujetos es el verdadero. ¿El adolescente? ¿O el adulto? «Nos tememos que los dos. Pero de ambos solo queda el poema»

(2005: 71). Esto es lo que sobrevive a la muerte, parecen decir tanto Aleixandre como Gil de Biedma. Y si en algún caso esto llegase a considerarse como una suerte de consolatoria ante el paso del tiempo, los novísimos dieron a entender que para nada. Como dice José Luis Rey: «La cultura, cuando aparece, no es más que un signo de su imposibilidad, el lugar de una ausencia, la patria imposible. El arte destierra al artista, no le permite sobrevivir en él, y es ésa la tesis principal novísima: construir una gran elegía estética de la modernidad» (2005: 71). Cultura, poesía, cine, belleza... La promesa de los Campos Elíseos a los poetas de la República y del Imperio... La Fama, La Gloria... *Ars longa, vita brevis...* Todo ello no son consideradas más que un cúmulo de medias verdades incapaces de consolar a un sujeto que en cada poema no hace otra cosa que replicarse en un vacío en blanco.

1. 2. 1. 3. Habitar el cine - Síntesis, apoteosis o donde el arte y la vida se acercan

Si hemos visto dos posturas contrapuestas de tesis y antítesis, resulta necesario solventar una última síntesis que ayude a comprender el parecer de un poeta que no puede limitarse a una única publicación o a un único poema. La Posmodernidad novísima es un canto fúnebre a la muerte de las grandes ideas de Occidente y, en concreto, a las aspiraciones de la poesía. Es un desengaño, un desencanto. Quizás la poesía social de los 50 podamos considerarla como los últimos coletazos de una Modernidad a punto de dar paso a un nuevo tiempo. En cualquier caso, esa decepción por los discursos decimonónicos la encontramos en el poema antes comentado de Gimferrer: «Lloraba yo, acodado al balcón/ como en un mal poema romántico».

Quizás por eso mismo, Pere Gimferrer escoge muchas veces tiempos como el Renacimiento para reflexionar sobre el paso del tiempo, siendo un espacio de significados artísticos plenos, de amanecer de la sociedad occidental y de la nueva Europa. En cambio, quizás sea el siglo XX algo más parecido al entierro del Humanismo.

Guillermo Carnero también escoge esos siglos en varias de sus composiciones, podemos verlo en «Primer día de verano en Wragby Hall» o en «Tempestad» (ambos en *Dibujo de la muerte*). El primero se inicia con una écfrasis de un tapiz: «alguna cacería o Arcadia, entrelazada/ de pájaros y frutos». El segundo es una descripción que reinterpreta la pintura *La tempestad* de Giorgione, el pintor del Renacimiento.

Pere Gimferrer hace uso, muchas veces, de un *Ubi sunt?* posmoderno y un ejemplo podemos encontrarlo en la entrada de su primer *Dietari* titulada «Un rus a Florència». En ella reflexiona sobre el palacio Pitti, expresión del que fuera el poder de la familia de los Medici, poder arquitectónico, piedra dispuesta a perdurar y, sin embargo, ya deshabitada y vacía de cualquier vitalidad: «Ara, de tot això, rera la

pedra blanca de la façana, només en tenim la bellesa; però és una bellesa deslligada de les vides que emmarcava, de la respiració de tants cossos, la lluentor de tants ulls, la fressa de les robes, el remoreig dels passos. Bellesa parada, bellesa sense vida, pur objecte de contemplació: el palau ha esdevingut museu» (1995b: 237).

El reconocimiento del arte como fuerza centrífuga que expulsa al contemplador no tiene por qué excluir el culturalismo gimferreriano; esto es, el tamiz mediante el cual una somera realidad se hace llevadera. El arte es el hábitat del poeta; estableciendo un símil baudeleriano, es el cielo en el que el albatros engrandece su figura y despliega su dignidad casi divina. La cultura cambia una realidad aborrecible, pese a que el paraíso absoluto de la visión y el arte sean *topoi* inalcanzables. Dicen que la mujer de William Blake se quejaba: «Veo a mi esposo muy poco, siempre está en el paraíso». Gimferrer no es poeta del arroamiento, más allá de sus varias *visiones de marzo*, es un novísimo instalado en el hábitat de la cultura *camp*.

Anna Esteve Guillén, comentando los *Dietaris*, que podríamos definir como un conjunto de entradas de diario dispuestas a reflejar una mirada altamente cargada de tradición cultural, señala que:

Gimferrer distingue entre el mundo exterior, que rechaza –y por ello suele refugiarse en otras épocas como la Belle époque o la mitificada Venecia–, y el mundo interior del artista, en el que crea una situación ideal. Suple el mundo que le rodea por otra realidad, poética, que funciona con unas leyes propias y cuya característica principal es la ausencia total de límites entre arte y vida, entre ficción y realidad (2013: 141).

Además, la autora cita un artículo aparecido en *El Periódico. Dominical* el 14 de febrero de 1988 titulado «Vals con paraguas» en el que se entrevista al poeta y este comenta sobre la Venecia actual que: «Me parece horrible, feísimo. A mí me hubiera gustado vivir en la Venecia del siglo XVIII o en el París de la época de Proust».

Ese espacio que el poeta persigue y que le ayuda a huir de lo real-vacío, está habitado por el arte, por la literatura y por el cine. Retomando a Julia Barella, podemos aducir que:

La mirada del poeta funciona con la intuición de la cámara que al irse desplazando capta o sorprende una imagen, y ésta consigue una comunicación directa con el lector. Si se incorporan al poema estas imágenes visuales, y referencias al cine, es porque éstas comunican más que lo harían otras palabras, pues hay un afán de comunicar vivamente y visualmente la experiencia. Por eso las elipsis y los silencios son también comunicativos (Gimferrer 2010: 64).

Esta aseveración se relaciona con algo que se comentará más adelante y que es el criterio literario mediante el cual Gimferrer guía su creación. Este consiste en el uso siempre de metáforas y recursos que sean visualizables, que sean susceptibles de ser imaginados. Sin embargo, antes de proceder por esos derroteros, se hace necesario aquí aducir el término *apoteosis*, el cual el poeta catalán usa como expresión de la sublimación de un personaje o de la realidad. En su *Dietari* reflexiona sobre Howard Hughes quien en sus últimos días puede encontrarse «parlant només per micròfons, per cintes enregistrades, sense entitat material, invisible, intangible, havia instal·lat l'apoteosi en el centre mateix d'una existència esfumada» (1995b: 171-172).

La apoteosis es el momento en el que la película invade la vida y la realidad, es el momento en el que, tal y como concluye en la entrada del diario: «Pel cel cendrós i opac passa, fúlgid, l'avió de Howard Hughes» (1995b, 172). La leyenda se hace visión que impregna el marco en el que vive el espectador, es el momento en el que lo interior (el cine), se hace exterior (vida), sale a la luz.

Esta sublimación tiene lugar en el poema «Relato a dos voces» que se encuentra dentro de *De «Extraña fruta» y otros poemas (1968 - 1969)*. En la composición aparece Emiliano Zapata, posiblemente remitiendo al intertexto de *Viva Zapata!*, el film de Elia Kazan (1952). El protagonista encarnado por Marlon Brando es asesinado y su caballo huye. Fernando Aguirre, el traidor, pide que apresen el caballo, que lo maten también. Sin embargo, no resulta posible. La película termina con la imagen del corcel blanco de Zapata presidiendo las montañas de Morelos, su tierra natal y su feudo rebelde. Entre las gentes del lugar corre la leyenda de que el animal lleva el espíritu inmortal de Zapata. Sin embargo, en los versos de Gimferrer, la gran pantalla consigue ir más allá e impregnar también al espectador, en este caso un niño, ejemplo clásico del sujeto ilusionado, el cual viendo la película asegura: «se ha abierto la blancura todo existe país de las más olvidadas músicas/ la sensación de estar en una ciudad extranjera/ con las primeras luces nítidas y la lluvia primaveral».

Más adelante analizaremos en profundidad cómo el agua parece simbolizar el mundo cinematográfico en el conjunto de la obra gimferreriana; ahora, por el momento, limitémonos a los márgenes de esta composición. En su coda, el *yo* poético asegura: «llegaba a clase calado hasta los huesos/ pleins feux sur l'assassin lluvias de primavera/ pleins feux sur l'assassin de Emiliano Zapata». El adolescente con la imaginación inflamada parece incapaz de prestar atención en clase. Está lloviendo. El cine lo está mojando todo, está calando en la realidad. Lo interior (pantalla) se hace exterior (visión) y lo exterior (discurso heterodiegético) se hace interior (discurso homodiegético). Nadie sospecha nada de lo que ocurre en el interior del niño-adolescente.

Podemos ir más allá y comparar dos imágenes, la del poema de Gimferrer y la que nos plantea la lluvia de «Recuerdo infantil» de Machado, autor que no aducimos como influencia, sino como contraste simbólico. Leemos: «Una tarde parda y fría/ de invierno. Los colegiales/ estudian. Montaña/ de lluvia tras los cristales». Esta vez la lluvia no es de primavera sino de invierno, es la lluvia de la lección, una lluvia sin emoción, carente de imaginación, llueve sobre mojado al repetir los niños por enésima vez la lección.

La apoteosis recorre toda la creación gimferreriana, siendo el *Dietari* la máxima expresión de ese recurso repetitivo. En él, una gran parte de las veces, una voz poética visita espacios que en su imaginación se pueblan de historia y literatura, recapitulaciones que pueden emplazar también reminiscencias todavía más remotas, siguiendo la lógica proustiana del tiempo. El espacio, para el poeta catalán, es el ahondamiento en el ser y en lo dado, en el pasado, a fin de cuentas. Siguiendo esta misma idea, no dejemos de citar la entrada del barcelonés antes aducida:

L'apoteosi de Howard Hughes o la vida com a film. I què direm de James Dean, i d'aquella contalla que suposava que, desfigurat i monstruós, seguia viu, amagant-se, i havia triat la mort fingida per neutralitzar l'arrasament físic? Totes les apoteosis —passades o presents, mitològiques o reals— tenen això en comú: el personatge hi suplanta definitivament la persona, sostreta a la decadència, aturada en una imatge de plenitud intemporal (1995b: 172).

Y con este último fragmento volvemos a *Arde el mar* y a lo comentado acerca de la naturaleza irresuelta de su título. El cine, mediante su apoteosis, conlleva la intemporalidad, una plenitud repetitiva. Una película puede proyectarse una y otra vez. Un gesto. Una acción. Un diálogo. Han quedado eternizados. ¿Para los dioses griegos, no fue uno de los mejores regalos la inmortalización de sus héroes en forma de constelación? Algo así como el estrellato.

Fijémonos en las palabras de Gimferrer acerca de la fotografía, que pueden encontrarse en la entrada del *Dietari* «El salt de Nijinski». La voz poética-narrativa contempla una foto del bailarín ruso. Saltando. Reflexiona: «Com el poema, la fotografia és un art de l'instant. O, potser, més aviat, un art de la intemporalitat? És un art de retenir l'instant, de fer-lo esdevenir intemporal. Ho veiem ben clar, per exemple, en els poemes xinesos de l'època de Tang» (1995b: 352-353). Cita una poesía donde un solo instante se capta. La lectura de ese texto o la visualización de la imagen (imagen que se halla en movimiento, donde se tensiona precisamente el dinamismo, el tiempo en acción y la quietud⁷) son formas de actualización de un tiempo en movimiento y a su vez retenido. Afirma, Gimferrer: «La paraula, victoriosa,

⁷ La cual recuerda a la misma reflexión que hace Man Ray en la fotografía *Explosante fixe* donde aparece una bailaora en el centro de lo que parece una explosión de emoción.

ha rescatat l'home del tribut ominós que paga al temps» (1995b: 353). El arte salva ese salto de Nijinski, ese corte en el devenir de los hechos. Concluye el poeta catalán: «Nijinski, obstinat, amb follia sorda i neutra, encara salta, salta sempre. No: no salta. Fora de la correntia del temps, aquest instant del salt és un gest abstracte i desolat en un gran buit. Com un poema, o com l'essència de l'art d'un ballarí. O com l'absolut que albirem en la follia. El salt de Nijinski» (1995b: 353).

Si acudimos a *Interludio azul* de nuevo, comprobaremos que el cine le sirve al presente para preñarlo de sentido. Habla en los siguientes términos de su relación con Cuca de Cominges:

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: por un esfuerzo magnetizador de voluntad amante —para Dreyer, también por el poderío de la fe: ¿y no es acaso cierta forma de fe lo que en mí actúa ahora?— aquella belleza que había quedado recogida en su pomo de plata congelada mueve lentamente los ojos, los labios, luego las manos, como cuando poco a poco Kim Novak parece regresar al reino de los vivos en *Vértigo*, o Silvia Pinal retorna del sonambulismo en *Viridiana*: C. no es sin duda *La Belle au bois dormant*, pero parece salir, lentamente, de un largo sueño. Tras la mujer de hoy, reaflora, y la sustituye, su verdadero ser: la muchacha de 1969. Resurrección. [...]

Esto éramos, esto somos C. y yo: soñadores. Cada uno sueña, ante todo, consigo mismo: nuestra vida no es sueño en el sentido del barroco calderoniano, sino que, cosa distinta, soñamos con nuestras vidas; *le rêve éveillé*, soñar con los ojos abiertos; lo contrario sería, como en el título de Max Aub, *Morir por cerrar los ojos*. (2006a: 46-47).

Tradicionalmente se ha comparado el cine con el mundo de los sueños, sobre todo el cine de Hollywood, donde las visiones del deseo, la opulencia y la sensualidad se hacen realidad, junto a puestas en escena coloridas, en apariencia imposibles y, durante mucho tiempo, insuperables. Aquí, el amor hacia C. lo invade todo, ahora bien, con ese mismo amor, la realidad se completa a sí misma en la mirada de Gimferrer quien sueña su realidad. No la sueña de una forma inconsciente, sino que de forma voluntaria proyecta sobre ella toda una serie de fascinaciones literarias y cinematográficas. A lo largo de *Interludio azul* el cine se inmiscuye constantemente en la mirada del narrador. Ocurre con *Interlude* de Douglas Sirk, *As You Desire Me* de George Fitzmaurice o *When Tomorrow Comes* de John M. Stahl, películas que se comparan con el «intervalo» que justamente está viviendo con C. (57). Se ve a sí mismo y a C. en la cola del metro como en *Le dernier métro* de Truffaut (58). Compara la pelea entre el poeta (la lengua) y las cosas, como una suerte de duelo de espadachines, similar al que tiene lugar en *L'innocente* de Visconti (78). Baila con C. como los amantes de *Carta de una desconocida* y *Madame de...*, ambas de Max Ophüls (92). Y describe un paseo por

Barcelona como «la noche antillana de tabaco y tambores de *I Walked with a Zombie*, de Jacques Tourneur» (93). Podríamos, además, citar otro ejemplo bastante revelador, que sin referencia alguna, remite igualmente por sus códigos de expresión al séptimo arte: «La veo avanzar en *travelling* ante las grandes ventanas de cristalería diáfana. La vida progresó en espiral, da vueltas y revueltas como una escalera de caracol o como un camino de herradura» (76).

En todos estos fragmentos, el cine sirve como acto de fe. Junto con el arte, el fotograma ejerce un movimiento de suplantación, para sustituir la que parece ser una realidad irreal, una realidad inverosímil o más bien increíble, en el sentido de que no puede ser creída o que no ofrece nada en lo que creer. Frente a eso el cine romántico clásico proporciona una mirada y un rescate del pasado, en este caso, un rescate de 1969, año en el que Cuca de Cominges y Pere Gimferrer tuvieron una relación.

La mirada se vuelca sobre el mundo y lo invade. Lo interior se hace exterior. El lienzo de la pantalla se acopla directamente a los ojos del espectador. Resulta conveniente citar aquí un fragmento de *Valències*, del apartado «Literatura i cinema» donde Gimferrer explica que Fritz Lang, sin ser uno de los más intelectuales directores europeos sí fue uno de los mejores y lo hace acudiendo a una anécdota. Cuando el director austriaco visitaba París, solía visualizar todo el cine intelectual del momento. En una de las ocasiones señaló que, pese a lo esperable en un espectador de gusto refinado, el filme que más le había gustado había sido *Goldfinger*, reconociendo Gimferrer que «és una cosa molt tronada, fins i tot com a pel·lícula d'entreteniment no és res de l'altre món» (1993: 155). Entonces, ¿qué es lo que encuentra Lang en el largometraje? «No, no és això —deia—, vosaltres no sabeu què en faig de *Goldfinger* dins el meu cap» (1993: 155). ¿Dónde reside la clave, según Gimferrer? En la imaginación visual, en que el cine es una mirada, es un ver el mundo, es un procesarlo tal y como citábamos antes a Julia Barella, como si el ojo fuese una cámara. El cine es guión pero principalmente es imagen. Visión.

Con este recorrido desde el primer Gimferrer castellano hasta el último dibujamos toda una trayectoria que de ahora en adelante, a lo largo de nuestra investigación, dividiremos en tres partes. José Luis Rey (2005) ofrece una división tripartita pero anterior a la aparición de *Interludio azul* y *Amor en vilo*. Parte su etapa catalana en dos, distinguiendo entre el camino que va desde *Els miralls* hasta *L'espai desert*. Y desde *Aparicions* hasta el *Diamant dins l'aigua*. No se sirve de la lengua como elemento fronterizo, sino que reflexiona acerca de todo un arco temático, el cual empieza mediante la búsqueda existencial y continúa a finales de los 70 con indagaciones acerca de la sexualidad, el amor y la ontología del ser. O, por otro lado, podemos encontrar a Luis García Jambrina que realiza una partición similar, pero aduciendo también motivos temporales y es que en la etapa catalana él establece dos partes. Una que va hasta *Aparicions*, empezando en *Els miralls*. Y después otro nuevo ciclo que comienza con *El vendaval*. No ahonda mucho el

crítico en la cuestión pero entre otros argumentos señala que entre *Aparicions* y *El vendaval* media un silencio lírico a tener en cuenta. Y es así, el primero se escribe en 1978 y el segundo diez años después. Tras una carrera fructífera, resulta extraño que ocurra eso. Debemos tener en cuenta la serie de poemas breves titulados *Com un epíleg* y hechos en 1980. Ahora bien, no es un libro independiente, sino que se publicó en la edición de 1981 de *Mirall, espai, aparicions: poesia (1970-1980)*, donde de hecho aparece el libro de *Aparicions* escrito tres años antes. Es decir, el silencio editorial no existió, como mucho podríamos hablar de una pausa poética. García Jambrina afirma: «*El vendaval* (1988) iniciará, por fin, una nueva etapa; en él demuestra de nuevo su enorme versatilidad y su condición de poeta experimental incluso cuando utiliza formas clásicas. Las dos últimas secciones presentan, además, una clara dimensión metapoética» (2011: 16).

A estas clasificaciones, sin embargo, podríamos aducir otras posibilidades. Si atendemos a la entrevista que le realiza María Luisa Blanco para *El País* a raíz de la publicación de *Interludio azul* y *Amor en vilo* encontramos que el poeta aclara lo siguiente:

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).

Es por eso que nos decantamos por esta división que las más recientes publicaciones acaban por conformar, sobre todo cuando el autor insiste en el mismo número de *Babelia* que *Amor en vilo* «es, manifiestamente para mí, una tercera voz, distinta de la de mis poemas en castellano de los años sesenta y distinta también de la de mis poemas en catalán, aunque de todos ellos puedan, supongo, percibirse huellas» (2006c). Cuando atendamos a cada una de ellas, atenderemos a voces distintas, cargadas con intertextos distintos, fruto de momentos vitales muy dispares y dirigidos a plasmar impresiones que, igualmente, se renuevan en su desarrollo. Ahora bien, no debemos dejar de lado que efectivamente dentro de toda su trayectoria catalana operan cambios significativos. En relación con esta cuestión podemos encontrar el artículo de Juan José Lanz «Caligrafía de fuego y caligrafía de oscuridad...» (2014) quien recoge varias entrevistas donde el escritor afirma que efectivamente a partir de *Aparicions* se produce una «retorificación» de su «personaje». Señala Lanz que este proceso cristaliza en *Mascarada* «y en su correlato narrativo, nueva especie de *L'amour fou* bretoniano, que es *El agente provocador* (1998)» (2014: 53). Resulta remarkable que este final de etapa, que todavía debía alargarse hasta *El diamant dins l'aigua*, se cimente sobre la base de un cuerpo lírico y un cuerpo en prosa, ambos complementarios el uno del otro. De

la misma forma debía comenzar su nueva etapa castellana. Y no olvidemos que sobre este mapeado temático también reflexiona Eloi Grasset en su tesis doctoral *Modernitat i canvi de llengua. El pas del castellà al català a l'obra de Pere Gimferrer (Aspectes crítics, teòrics i lexicomètrics)* (2011).

Pese a que esta disquisición resulte de profundo interés para el conocimiento de nuestro autor, preferimos para la presente investigación continuar con la separación entre primera etapa en castellano, segunda etapa en catalán y tercera etapa de nuevo en castellano, pese a que en esta última encontremos un *impasse* que va desde 2014 a 2016 con la publicación de *EL castell de la puresa, Per riguardo y Marinejant*, escrito el segundo en italiano y el resto en catalán. En 2016 *No en mis días* rescata el castellano y lo mantiene hasta 2022 con *Tristissima noctis imago* pasando por *Las llamas* 2018. Aun así, seguiremos tratando sus últimos poemarios como parte de esa tercera etapa.

¿Por qué procedemos de la siguiente forma? Obraremos así, ya que en castellano, como veremos en el cuerpo del trabajo, se conjuga una voz más cinematográfica. Quizás sea por la influencia del doblaje, quizás se deba a cuestiones vitales, lo importante aquí es que claramente ambas etapas en español corresponden a etapas con una presencia mucho más marcada de lo fílmico. Con ello no queremos decir que debamos ignorar la segunda de ellas, de hecho, también será ampliamente comentada, pero no tanto por sus referencias intermediales sino más bien por las formas visuales de sus composiciones donde también veremos planos generales o primeros planos. Es por eso que aquí optamos por esa distinción, la cual consideramos para el presente caso más práctica. ¿Acaso vamos a ignorar la existencia de *El castell de la puresa, Per riguardo o Marinejant*? En ningún caso, también serán incluidos en nuestro análisis. Ahora bien, la idea de un proceder simple y fácilmente demarcable será algo en lo que insistiremos a lo largo del capítulo dedicado al análisis formal. Y aquí debemos obrar de la misma manera. ¿Cuántos libros son necesarios para componer algo calificable como etapa? ¿Dos son suficientes? ¿Qué hacemos con su publicación en italiano? A partir de *El castell de la puresa*, lo comentaremos, se inicia un cambio temático que vira hacia un lamento por el paso del tiempo que copa todo el espacio poemático. El erotismo, el amor y la sexualidad empiezan a quedar en un plano muy reservado y eso nos podría dar la clave para asentar las bases de una posible cuarta etapa. Ahora bien, el criterio sería temático y no lingüístico, haciendo que nuestra clasificación se internase por disquisiciones que, insistimos, si bien pueden resultar de interés para el conocimiento y clasificación de la obra gimferreriana, no vendrían a solucionar o a ser de gran ayuda en este análisis. Es por eso que vamos a proceder dejando esas tres obras como una excepción o un excuso dentro de la voz que toma las riendas a partir de 2006.

1. 2. 2. Atrapar el fotograma

1. 2. 2. 1. Una poética del instante

Para entender el uso que hace Gimferrer del cine en su poesía, es necesario también comprender su arte poético, una técnica fundamentada en un impulso baudeleriano. Como señala Barella: «La mirada de Gimferrer percibe retazos o fragmentos y trata de inmovilizar ese presente, mirado o vivido, en la memoria, y ese instante en palabra» (2010: 39). El mundo urbano es captado por la mirada del sujeto quien es capaz de atrapar lo cotidiano, tal y como hace De Chirico, autor que fascinó a Gimferrer y que precisamente desautomatiza retazos de la realidad para repensarla y destacarla (Gimferrer 2010: 41). La poesía es una visión o, más bien, una revelación, el descubrimiento de una metáfora, de un algo distinto que comunica y que se ancla en el texto. Es decir, estamos en la línea de la poética de Octavio Paz, amigo de Gimferrer que influyó de forma determinante al poeta catalán.

Escribe Gimferrer en su ensayo *Lecturas de Octavio Paz*: «En último término, cualquier poema se encamina a suscitar este instante de revelación, que sólo existe porque existe el poema; la lectura de cualquier poema es un itinerario hacia el instante de la fijeza» (1980: 34). Y no solo eso, sino que esta descripción que hace de su compañero de profesión es aplicable a no solo toda la literatura occidental moderna, sino a todo su arte. Así lo constata el barcelonés en una de las conferencias recogidas en el volumen de *Valències*: «L'estètica moderna és la de l'instant, l'instant plàstic, amb l'art abstracte, l'art gestual —tant si parlem de Jackson Pollock, de Tàpies o de Miró—, l'instant musical, el poètic. El poema vol aturar l'instant, descompondre'l, vol aturar la percepció corrent del temps i veure què hi ha darrere d'aquesta percepció» (1993: 163). Y, de hecho, mantiene esa misma opinión en una conversación que mantuvo con Josep Pelfort, fragmentos de la cual él mismo transcribe en el artículo «El cinema al *Dietari* (1979-80 i 1980-1982). Aproximació a l'estudi de les relacions cinema-literatura a l'obra de Pere Gimferrer»: «L'art és un art de l'instant. Les arts visuals (cinema, pintura) i també la poesia són arts de l'instant. Aleshores, tot és el mateix per a mi. És l'estètica de l'instant» (1989: 116).

El instante se enmarca dentro de la repetición. El instante es un eco. Un imán que desafía la lógica racional del mundo y que plantea otras formas de ver la realidad. Tal y como afirma Julia Barella: «Las tradiciones visuales del cine, de la literatura o de las representaciones artísticas, residentes ya en la memoria, le servirán [a Pere Gimferrer] de ayuda, pues irán surgiendo como imantadas unas por otras, relacionándose entre sí, para enriquecer y calificar, perfilar o detallar esas palabras hechas ya nuevas imágenes en su poema» (Gimferrer 2010: 39). El instante, como singularidad, concentra en sí mismo todas unas correspondencias

que el poeta capta al estilo baudeleriano. Esas correspondencias se enlazan con la lengua, con la imagen, con la Historia... Elementos a través de los cuales pasa el ser humano. «L'homme y passe à travers des forêts de symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers» escribe Baudelaire en su famoso poema «Correspondances». Josep Pelfort, a propósito de los *Dietaris*, asegura que: «El cinema [en la escritura de Gimferrer] contribueix a *mostrar* el caràcter cíclic de la història. El cinema (actors, actrius, directors, pel·lícules, escenes determinades) apareix com a mite contemporani que enllaça directament amb mites clàssics: la història es repeteix» (1989: 110).

El cine en su labor de reescritura de los mitos clásicos, pone en escena un sentir que ha atravesado Occidente desde el nacimiento de su cultura: los grandes temas universales se repiten. Es un arte nuevo, una nueva industria; cabe decir que un arte hecho industria en el sentido más capitalista de la palabra, ahora bien, su contenido es el mismo. Distinto pero igual. Idea que sigue el pensamiento de Baudelaire. Así lo puede corroborar la afirmación de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo quienes en su edición de *Las flores del mal* comentan, sobre el poema antes citado, que el poeta francés renueva la idea del eterno retorno y que «no concibe el mundo como un todo regido por unos axiomas, monótonos e impersonales (pues esto sería la fuente del Tedio) sino que admite que la “tenebrosa y profunda unidad” de la creación engendra seres, situaciones, pensamientos y sensaciones infinitamente variados» (Baudelaire 2008: 95).

La última idea que nos queda por analizar es la de que si todos los temas se repiten, ¿no será también cierto que todas las artes hagan lo mismo? ¿Que se confundan? ¿Que sigan cauces similares? En la entrada «La mulata i el dandi» del *Dietari* Gimferrer reflexiona sobre Baudelaire y sobre el cine. «I ¿per ventura no són pas “pilars vivents que deixen anar de vegades paraules confuses”, aquestes ombres d'argent blanquinós damunt un llençol verge? ¿Que no veiem un “bosc de símbols”?» (1995: 287). Posiblemente esta misma opinión la podría compartir un cineasta como Godard, profesional que estuvo muy influido en su trabajo por la literatura. De hecho, en *Valències*, Gimferrer lo tilda de «intel·lectual que dubta entre literatura i cinema» (1993: 156). Ya en la primera parte de la introducción acerca de los novísimos hemos comentado la influencia que supuso el cineasta suizo para la generación del 68. Con Gimferrer quizás podamos invertir los términos, hacer un juego de espejos (tema obsesivo dentro de la obra del barcelonés), y señalar que él es, frente a Godard, también un «intel·lectual que dubta entre literatura i cinema».

El cine es un *bosque de símbolos* y en esa realidad, apartada de la otra realidad, el poeta busca también los instantes, las estrellas de Hollywood o sus dioses, las encarnaciones de Venus, la fría imagen de la Muerte... En *Valències* igualmente se habla sobre cómo Godard solía visitar varios cines en un mismo día sin detenerse a terminar ninguna de las películas, confeccionando en su mente conglomerados muy parecidos a lo que podemos encontrar en *Histoire(s) du cinéma*: «Això esdevenia per a ell, una mena de trencaclosques,

que era un equivalent bastant semblant, no només de la percepció, que tenia del cinema, sinó, fins i tot, del que, en definitiva, tots recordem de qualsevol pel·lícula que hem vist» (1993: 164). El instante nace en la memoria. El instante es recuerdo. El poema es la voluntad de fijar esa impresión. Ese mínimo trazo que la realidad deja sobre la mente del sujeto. El instante es no solo la experiencia cinematográfica, sino también la experiencia urbana, es la experiencia del mundo moderno, el cual aparece en la obra del suizo y en la poesía de Gimferrer.

1. 2. 2. 2. Una poética de la imagen

En varias entrevistas a lo largo de su vida, Gimferrer ha descrito su poesía como una poesía visual. En la entrevista adjunta a la presente investigación reconoce que su concepción se gesta en el año 67, en una conversación con Joao Cabral de Melo Neto. Acerca del oficio de componer versos el brasileño afirmó algo que llamó mucho la atención del joven Gimferrer: «Un poeta pot dir coses que no són versemblants, o que no són directament comprensibles, però no pot dir res que no es pugui visualitzar». Es decir, el barcelonés usa una poética que bebe directamente de Octavio Paz. En *Lecturas de Octavio Paz*, Gimferrer cita las palabras elocuentes de la contraportada de *Vuelta*, las cuales dan cuenta de lo que ha de encontrar el lector en su interior: «Pequeñas instantáneas verbales con las que el poeta no se propone tanto inmovilizar un momento o una experiencia como *reproducirlos*, animarlos sobre la página» (1980: 105). A esto Gimferrer añade: «La finalidad del poema no es otra cosa que hacérnoslo vivir, y aquí vivir es percibir» (1980: 106). Cuando esto pudiera entrar en contradicción con lo aducido acerca de la «Oda a Venecia» (aunque es necesario aclarar que un poeta no construye un sistema filosófico y, por lo tanto, se le *permite*, si esa pudiera ser la palabra, incurrir en contradicciones), Gimferrer no se deja caer en discursos inocentes y románticos y aclara que «la naturaleza particular de esa actividad —lo que es fundamento de su entidad como poema— distingue a tal contemplación [la lectura] de la contemplación pura y simple, no encarnada en escritura» (1980: 106-107).

En cualquier caso, si Gimferrer habla de percibir el poema, está claro que la vista será un elemento esencial que dote de vigor y de relieve a lo escrito. Enric Bou en «Un novísimo en la Academia imágenes de/en Pedro/Pere Gimferrer» escribe: «Muchos de sus poemas y prosas, o de los artículos (en la frontera de la prosa poética) consisten en una acción que sucede ante nosotros, tan solo como un juego lingüístico, o por una combinación de imágenes, imitando el lenguaje cinematográfico» (1989a: 36).

Hemos visto, pues, cómo la exégesis de Gimferrer de la palabra de Paz puede también repensarse como forma de autodefinirse. Esa descripción puede aplicarse claramente a quien las escribe. Su teorización

es la defensa de un modelo poético. Un modelo que, hallando sus fuentes en el nacimiento de la Modernidad de *Las flores del mal*, busca atrapar el instante y servir de acercamiento. No de repetición de la vida, sino de vida en la página. Es un salto de aproximación hacia la posesión del instante. La escritura lírica plantea cauces de existencia distintos, paralelos a la realidad, sugiriendo incluso formas más vivas e intensas de percepción. Al hilo de esta cuestión, podemos citar de nuevo a Bou quien compara la escritura con una suerte de revelado. Cita a Gimferrer en *Lecturas de Paz*:

Fijamos un instante; este instante es el del tránsito del blanco al blanco; en este instante nos vemos a nosotros mismos como sombra o reflejo, ya que lo que vemos es la autoconciencia de nuestro ser propiciada por la suspensión, entre blanco y blanco, de la palabra poética, que es así un *pasar en claro*, un sacar a la luz lo que somos, apresado al apresar el instante en el poema. Itinerario hacia la claridad: lo claro en blanco (1980: 35).

Este apartado se ha acercado a lo que podríamos llamar un coro de voces amigas. Tanto Paz como Melo Neto fueron compañías vitales que influenciaron el criterio artístico y literario de Gimferrer. Nos queda un último invitado a este coro, otro de los grandes nombres que suele citar: Néstor Almendros, su amigo y director de fotografía. Aparece en la entrada del *Dietari* llamada «Pel carrer», líneas que dedica a reflexionar sobre la imagen y la fotografía, divagando hasta llegar a *Kramer contra Kramer*, ya que observa una fotografía que paseando le había hecho su compañero Almendros, quien además fuera director de fotografía de la película protagonizada por Dustin Hoffman y Meryl Streep. La entrada termina de la siguiente forma: «El meu amic —Néstor Almendros— sap que, com el poema, la imatge és un art d'immobilitzar l'instant» (1995c: 51).

1. 2. 3. Poesía, simulación del cine

En última instancia se hace necesario reflexionar sobre el concepto de simulación, es decir, ¿pretende Gimferrer ser un diletante desde la hoja en blanco? ¿Es la escritura, en este caso, una forma de remediar y sustituir, por lo tanto, el arte pictórico y el cinematográfico en la producción gimferreriana? ¿Es la poesía una forma que tiene Gimferrer de pintar o de rodar?

Como ya se ha señalado, para el poeta catalán el sustrato que alimenta todas estas artes es el mismo, al fin y al cabo, un sustrato que ambiciona el instante. Sin embargo, hay ciertas puntualizaciones que es necesario hacer.

1. 2. 3. 1. El cine y su muerte simulada

El hecho de que Gimferrer escoja el cine para construir el universo de *La muerte en Beverly Hills* no es baladí. La simulación, para el libro, es un ejercicio no de sustitución sino de apropiación. No hablamos de una simulación como la de Baudrillard donde el referente muere. Al contrario, el referente toma un protagonismo muy definido que marca muy a las claras su separación y su realidad independiente. Ahora bien, justo en ese pequeño poemario, ¿qué es lo que quiere transmitir Gimferrer? Hablar sobre la muerte.

Susan L. Martin-Marquez señala en su artículo «Death and the Cinema in Pere Gimferrer's *La muerte en Beverly Hills*» que Gimferrer se apropia de un arte que toma la muerte como principal tema. La huella del fotograma es la huella ineludible de un pasado que se evidencia. Ahí está lo terminado o lo perfecto. La imagen es un pasado patente. «By reminding us that the “reality” on film is already dead, Gimferrer once again suggests that entrance into the cinematic world entails death's embrace» (1995: 166).

Podemos concluir, entonces, que las relaciones intermediales en este caso le sirven a Gimferrer para suscitar una idea intrínseca al formato fílmico. La simulación actúa a modo de acercamiento, de aproximación. Ahora bien, la simulación también es a la inversa, tal y como comenta Martin-Márquez: «Poetry allows us to approximate the experience of the plenitude of the instant, an experience fully realized only in death. As we have seen, Gimferrer also presents cinema as another simulacrum for this process» (1995: 168). Para que el instante exista, es necesario haber vivido, se hace perentorio que el tiempo haya corrido junto con la experiencia. Para grabar la imagen, se hace necesario que su realidad original muera, desaparezca. El simulacro no es el trasvase de un género a otro, realmente. La simulación se realiza en torno a un proceso: la evanescencia del presente.

Antes de concluir, podríamos, sin embargo, plantearnos la posibilidad de que efectivamente Baudrillard sí que encaje en este análisis, pues para él, la posmodernidad se caracteriza por un simulacro de la sustitución absoluta. La realidad queda suplantada y, en un fingimiento perverso, aquel precedente se olvida, traspasando su entidad concreta a la imitación-falseamiento. ¿No es la poesía para Gimferrer, tal y como hemos comentado antes, una simulación vital mucho más viva que lo Real? Define Baudrillard:

La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio —PRECESIÓN DE LOS SIMULACROS— y el que lo engendre, y si fuera preciso retomar la fábula, hoy serían los girones del territorio los que se pudrirían lentamente sobre la superficie del mapa (1978: 5-6).

Es un acercamiento distinto, al que hemos practicado hasta ahora, y que revela un Gimferrer diferente, relacionado con un mundo del que a veces parece huir. Ahora bien, el modelo de Baudrillard es un modelo epistemológico más acorde con análisis del tipo social o antropológico. En términos literarios, el *juego* de lo escrito ha planteado durante toda su historia una simulación parecida a la planteada por el francés, quizás fuera Góngora quien más se acercara a dicha visión dentro de los cauces de la literatura española. Ahora bien, no se considera aquí que el discurso del filósofo francés pueda realmente conducir a conclusiones relevantes en lo tocante a los objetivos de la presente tesis.

1. 2. 3. 2. La experiencia cinematográfica desde la página escrita

En el apartado 1.2.1.3 hemos hablado sobre la experiencia cinematográfica de Lang, una experiencia que demuestra que el cine no depende en su esencia del guión o de aquello que cuenta sino que depende de aquello que muestra, de la imagen, y, también, depende de lo que el espectador hace con esa visión. En las imágenes eróticas, violentas y opulentas se ha cifrado el sueño y el deseo de gran parte de la sociedad Occidental. Con el ejemplo que aduce Gimferrer del director austriaco, se pone de manifiesto que el cine tiene mucho que ver con la especial relación del espectador con cada una de las imágenes-idolatrías que ocurren y transcurren en la gran pantalla. La poesía de Pere Gimferrer, de hecho, funciona de esa forma. Así lo describe Martin-Márquez: «In order to grasp the poet's notion of the instant, we must work through the cinematographic metaphor while reenacting it, editing the poem's images in our minds as we turn—and re-turn— Gimferrer's pages» (1995: 168). El lector se convierte en montador de las imágenes. El cine es sugerido a través de las palabras del poeta catalán mediante disposiciones espaciales, mediante tópicos filmicos, mediante el uso del inglés (lengua de lo moderno, lo pecuniario y lo cinematográfico), mediante el uso de bandas sonoras (dentro de los límites de la página)... Esa simulación, ese cambio de papeles, esa sustitución es precisamente la que se va a analizar a lo largo del cuerpo del presente trabajo y de forma más precisa en el apartado dedicado a la 'Evocación'.

1. 2. 3. 3. Hablemos de transustanciación

Hemos estado hablando de la *simulación*. Ahora bien, tal y como hemos señalado antes (1.2.3.1.), quizás no sea esta una epistemología adecuada para referirnos a la poética gimferreriana. Antes de dirigirnos a otros paradigmas, sin embargo, podemos tratar de redefinir o resituar el término. Para ese propósito sugerimos servirnos de la doble definición que propone Alejandro Morala Girón en su artículo «Orson

Welles, cineasta de la simulación». La primera acepción correspondería a la ya comentada acerca de la obra de Baudrillard. La segunda reza como sigue: «Como apariencia indeterminada cuando implique la representación de una realidad sin producción de ocultamiento» (2022: 168). Esta simulación es precisamente la que hace Gimferrer, una en la que no se oculta el cine, no se lo sustituye, sino que, de hecho, se lo evidencia. En línea con la famosa frase de Paul Klee, «El arte no reproduce lo visible. Hace visible». La poesía de Gimferrer no puede ser una forma de ocultación, ni una suerte de espejo stendhaliano. Todo lo contrario. De forma patente nos muestra toda una mirada proyectada sobre la proyección del cinematógrafo. En un juego de espejos, Gimferrer pretende reflexionar sobre la parte oscurecida de la experiencia fílmica, esta es el patio de butacas, el espectador. ¿Qué películas-collage tienen lugar en la mente del *yo* poético?

Esa suplantación, además, nos lleva a preguntarnos sobre la calidad de la realidad que está siendo sustituida (1.2.1.2.). ¿Por qué el espectador deja fuera de sí lo que hay más allá de la salida del cine? Eloi Grasset nos puede servir para aclarar cómo la simulación cinematográfica es una acusación contra la falsedad del presente:

Gracias a esa proyección [el *yo* sobre el mundo cinematográfico], la poesía se convertía en un instrumento irremplazable de conocimiento de uno mismo y, así, la literatura se tornaba en un espacio idóneo tanto «para la rebelión contra la razón, sus construcciones y valores» (Paz 1974, 145) [referencia: *Los hijos del limo*] como para la suplantación moral de la realidad: «una vez establecido el texto como realidad autónoma, todo cuanto ocurre en él es real» (Gimferrer 1978f, 42) [referencia: *Radicalidades*] (2020: 115).

La simulación no solo sirve como forma de reflexionar sobre la tensión entre espacio interior (espectador) y exterior (realidad) a la pantalla cinematográfica, sino que también ayuda a hacer eso mismo con el sujeto, siendo quizás el *espejo* la metáfora más usada por el catalán para reflexionar al respecto (1.2.1.2.). Sobre el sentido que ha tenido a lo largo de toda la cultura occidental Morala Girón afirma que «el espejo [...] representa una simulación falaz de lo real, antes que lo real mismo: una huella de distanciamiento» (2022: 171) y Jesús González Requena, en un artículo dedicado al cine de Douglas Sirk (cine admirado por Gimferrer), considera que el espejo es una «distancia», una «huella de una desconfianza con respecto al sistema de valores clásicos cuya reconfortante evidencia ha comenzado a resquebrajarse» (1985: 90). A propósito del apartado 1.1.2.2. recordemos cómo la generación de los novísimos es una escuela poética que se mira al espejo en tanto que época y en tanto que individuos. Gimferrer cuestiona ese

espejo, cuestiona la simulación y, como veremos a lo largo del cuerpo de la investigación, el doble será un tema recurrente para el poeta barcelonés.

Para terminar con este apartado, revisemos, pues, nuestro aparato crítico, revisión que realizaremos a través de las herramientas que nos proporciona el discurso de uno de los estudiosos que mejor ha analizado la generación novísima: Túa Blesa. Empieza su ensayo *Gimferrerías* reflexionando acerca de «Primera visión de marzo», poema que aparece en *Arde el mar*, y cuyos primeros versos dicen: «¡Transustanciación!/ El mar, como un jilguero,/ vivió en las enramadas». Blesa destaca que en un juego espejular, el mar se convierte en *enramadas*. «Así, lo que podría parecer en ciertas lecturas una comparación disparatada —¿el mar como un jilguero?— y una afirmación absurda —¿el mar vivió en las enramadas?—, la palabra poética las disuelve en el espejo del significante, significante que confirma la realidad de lo que de irreal afirman las palabras» (2010: 11). Tal y como continúa, el significado se encuentra en tránsito hacia el significante, es decir, lo que tiene lugar en la poesía gimferreriana es una transustanciación. De hecho, si «Primera visión de marzo» abre con esa palabra, exclamada a modo de reivindicación, lo hace para poner de manifiesto el mecanismo que lo gobierna, base de toda palabra lírica. *Transustanciación*, cambio de lo real-real en lo real-poético, del cine a la letra, del exterior a interior. «Transustanciación de la vida en escritura, de la escritura en lectura y, por tanto, en vida, tránsito por el que circula qué. Transustanciación del texto en comentario, tránsito que, no hay duda, está hecho de pérdidas. *Gimferrerías*» (2010: 12).

Si bien es verdad que Túa Blesa plantea una crítica más bien ecléctica en este caso, en la línea de otros trabajos parecidos como *Tránsitos* o *Logofagias*, es necesario puntualizar que su propuesta se amolda más a nuestro propósito que no la que podamos haber encontrado en Baudrillard. Túa Blesa, además, nos provee de otros asideros teóricos, tales como el concepto de *(re)fundación*. «El designio de su escritura [la de Pere Gimferrer] ha de ser en cada uno de sus actos una (re)fundación de la escritura, es un principio poético del que el autor es bien consciente» (2010: 23). Cita el crítico aragonés las palabras de Gimferrer en *Los raros* (1999: 255) que señalan que es necesario huir del «simple ejercicio de adquisición mecánica». Es decir, la escritura es necesario que se funde constantemente, que se reinvente, que vuelva a nacer, siendo el cine uno de los espacios en los que enriquecerse. Si antes hemos citado a González Requena para señalar que el espejo es una pregunta, una cuestión que se lanza hacia la rotura de los paradigmas establecidos, ahora podemos afirmar cómo el cine es una irrespetuosa forma de respetar el canonizado arte y oficio del poeta.

Antes de terminar, sin embargo, se hace necesario citar la entrada del primer *Dietari* titulada «Simulacres». Esta vez la figura histórica que acude para ahondar en sus pensamientos es Lucrecio y su *De Rerum Natura*. En la obra el autor reflexiona sobre cómo alrededor de las cosas se despliegan unos simulacros, «una mena de membranes lleugeres, deslligades de la superfície dellos cossos i que giravolten d'ací

i d'allà per l'aire» (1995b: 190). ¿Qué es el cine, sino un simulacro? Una apariencia, un *nosequé*, un efecto sobre un espectador anonadado que puede aducir las más absurdas y extrañas explicaciones a aquello que lo ha golpeado profundamente, de la misma manera que Lucrecio es impactado por la espectacularidad de la Naturaleza.

La explicación busca reducir al discurso común lo que se ha visto. Su ambición resulta desmedida: «El poeta, l'home, sap i sent obscurament, com tots nosaltres, que, de vegades, hi ha simulacres d'aquests més poderosos que no qualsevol filosofia i que, al capdavall, potser tot el que vivim pot explicar-se com un vastíssim simulacre: feridor, dolç a estones» (1995b: 192). ¿Es más poderoso el simulacro que la explicación kantiana de lo nouménico? ¿La *cosa-en-sí*? ¿Quizás sea la poesía de Gimferrer una rendición ante el simulacro? El simulacro del cine, del arte, de la poesía, de la música... El poeta solo ejerce formas de transustanciación, un trasvase, un intercambio de imágenes (recordemos la poética visual y no conceptual de Gimferrer). El poeta, en el espejo, sigue un rastro de simulacros.

1. 3. Cine y poesía

1. 3. 1. Hablemos de cine o, de lo que es lo mismo, poesía

Como veremos a continuación el cine se ha considerado un arte de la imitación, un arte de la recreación de la vida en la pantalla, a través de imágenes en acción. André Bazin, uno de los fundadores de la revista *Cahiers du cinéma*, consideraba la profundidad de campo como la herramienta cinematográfica más importante (Gimferrer aclara este recurso: «Tratamiento del espacio que, al permitir la máxima nitidez en los segundos términos del encuadre, crea un espacio visual donde el movimiento puede orientar hacia el fondo, y no sólo hacia los laterales, la mirada del espectador» [2012: 19]). Si, como aclara Serena Russo, para Bazin el cine es «el arte de lo real, ya que puede enseñar formas de la realidad incluso sin recursos técnicos ni artísticos» (2015: 15), la profundidad sirve a la composición de escenas que se muestran sin cortes ni montajes, huyendo de la lateralidad de lo teatral y acudiendo a la profundidad intrínseca de lo cotidiano. Un ejemplo del uso de este recurso sería el de *Citizen Kane* donde la profundidad de las escenas enfrenta al espectador ante la pregunta de *¿a dónde debo mirar?* Esa misma cuestión es la que surge en la realidad. Nada está enfocado. Todo se revela a sí mismo, tal y como el sujeto lo encuentra. Gimferrer, lo veremos, toma como referente para su mirada poética no solo a Welles, sino también a Bazin. De este último extrae la crítica cinematográfica, su forma de ver el cine a través de su revista. De él afirma en 1966 que «con él la crítica cinematográfica emergió de su prehistoria y adquirió rigor y dignidad intelectual. Nada se había escrito antes de Bazin y poco se ha escrito después de tal penetración en el ámbito de la crítica cinematográfica como los textos recogidos en *¿Qué es el cine?* sobre Chaplin o Rossellini» (1966a). El hecho de que el arte acabe devolviendo al espectador-lector de vuelta a la realidad es fundamental en los novísimos, lo hemos comentado. Es por ello que esa reflexión que parte de Bazin se convertirá en una constante a lo largo de estas páginas.

En ese sentido también Pasolini defendió que una de las herramientas básicas de lo cinematográfico es necesariamente el *travelling*.

Considerando el plano secuencia como la representación de la vida en sí, porque lo que define es un presente continuo e infinito, Pasolini lo relaciona con la vida, que no es otra cosa que una manifestación constante de un tiempo presente, aspecto que termina cuando actúa el montaje sobre el filme, cumpliendo la misma función que la muerte sobre la vida (Russo 2015: 19).

Según estos dos autores el cine es una imitación, un reflejo o un espejo, o por lo menos, ese es su distintivo, que es un arte sobrio que no requiere de efectismos. Ahora bien, esa idea choca directamente con la concepción de Eisenstein, quien consideraba el montaje como el fundamento de la imagen fílmica. Esta no puede mostrarse a sí misma, sino que su sentido apunta hacia un tercer resultado. $1+1=3$ sería la fórmula que resume la idea del montaje de Eisenstein.

Más en esta dirección apuntan las afirmaciones de Paolo Bertetto, citado aquí a través de Russo quien realiza un análisis de su obra *La macchina del cinema*.

Bertetto insiste en el significado de imagen como imaginario o, más bien, simulacro; es decir, que la imagen fílmica, en cierto sentido, engaña e ilude al espectador, por diferentes razones. Primero, porque es una imagen virtual, que desaparece una vez que se interrumpe la proyección por parte del dispositivo; segundo, porque produce un efecto de presencia, aunque las personas o las cosas que representa estén ausentes; tercero, porque es una imagen que no se puede palpar; cuarto, porque produce movimiento, aunque esté hecha de fotogramas fijos; quinto, porque es una imagen bidimensional que produce un efecto tridimensional (2015: 24).

Nótese cómo estas características se relacionan con la idea de simulacro que hemos podido ver en el anterior apartado respecto a Pere Gimferrer. La imagen, plena de sentido, va más allá de sí misma. Este sentido es lo que Mario Alonso González cataloga como el modo lírico del cine, relacionándolo con la imagen-tiempo de Deleuze (2022). La imagen-tiempo de Deleuze es aquella que nace con el cine de los años 30 y 40 y que se desvía de los derroteros marcados por la industria hasta el momento. En este modo lírico hallamos que cada imagen es tiempo, es decir, el movimiento de la imagen queda en un segundo plano y en primero destaca la capacidad de la pantalla por revelarnos no ya lo que muestra sino lo que ha mostrado, lo que ha de mostrar y lo que pudiera mostrar. Podríamos decir que el tiempo pierde el tratamiento bidimensional que había tenido hasta entonces y alcanza su tercera dimensión.

Volvamos a Pasolini. El poeta y cineasta italiano defendió en su momento un *cinema di poesia*. ¿En qué consiste? Tal y como señala P. Adams Sitney, es aquel que introduce la noción de una «structure that wants to be another structure» (2014: 6). El cine ya ha dejado de ser un arte imitativo de la realidad. Ahora ha pasado a imitar al resto de artes. ¿Qué se puede concluir acerca de la naturaleza del séptimo arte?

La imagen cinematográfica representa la realidad a través de fotogramas que ahondan en su discurrir y en su ontología y lo hace gracias a las herramientas de las que dispone: sea el *travelling*, sea la profundidad, sea el montaje o, incluso, el plano. Todos ellos no dejan de ser recursos que permiten a través del celuloide redundar en un proceso semiológico que se completa en la mirada del espectador y que *busca*

convertirse en otra estructura. Sea, por ejemplo, en una reflexión acerca de sí misma y de su temporalidad. Javier Herrera recoge el concepto de *punctum* de Roland Barthes. «El componente fotográfico del cine acentúa la momificación del tiempo en el espacio» (2003: 9). En la mirada del espectador, el cine puede ser no solo una narración o un registro de la realidad, sino una reflexión poética acerca del paso del tiempo. «Las cosas y las personas quedan eternizadas para siempre, y posibilita, mediante el carácter mecánico de su registro, la revelación de aspectos ocultos de cualquier realidad que se coloque delante de la cámara» (2003: 9). A partir de estas reflexiones cristalizan las poéticas de cineastas como Oliveira, Kiarostami, Anguelópulos, Styajit Ray, Erice, Bresson o Tarkovsky. Para ellos el cine se acerca a una experiencia religiosa donde el constructo fílmico «intenta armonizar el tiempo personal e íntimo del cineasta con el tiempo colectivo y cósmico a través de la acentuación de los aspectos menos cambiantes de la realidad: de ahí el recurso a los silencios y a las pausas» (Herrera 2003: 17). Replegándose sobre sí mismo, el cine moderno se busca en su propio espejo y en la pantalla, saliendo al encuentro de metáforas y simbologías sintéticas que cobran sentido en el patio de butacas.

Dicho esto, se hace necesario reflexionar sobre el ser de la imagen y es que tal y como lo hemos definido, ¿no estamos definiendo la palabra poética moderna? Compárese con la afirmación de Parker Tyler en *The three faces of the film* aquí citado en el estudio de P. Adams Sitney: «Modern poetry is especially complex and ‘irregular’; its basic order, like that of dreams, is the psychic order of association and suggestibleness. A ‘poem’, one might remark is what a cine-poem normally sets out to be...» (2014: 4). Si Próspero, el personaje de Shakespeare, sentenció que el ser humano está hecho de la misma materia que los sueños, resulta necesario decir que el arte, la poesía o el cine son artes enteramente humanas que sugieren y ocultan, que aluden e iluden. Entonces, ¿desde qué perspectiva deberemos abordar la comparativa entre poesía y cine, teniendo en cuenta que es desde la diferencia y no desde la igualdad que podemos analizar sus puntos de relación y tensión?

Como más adelante veremos, atenderemos en primera instancia al lenguaje cinematográfico, a su forma y, por lo tanto, a cuestiones relativas al plano, a la luz, al sonido... ¿Cómo un verso puede reconstruir una banda sonora? ¿Cómo la palabra puede evocar una experiencia fílmica o crearla sin traicionar su esencia lírica ni convertirse en un guion de cine? Quizás sometiéndose a objetivos distintos, no a una función meramente instrumental sino más bien estética y expresiva. ¿Cómo se concreta esa expresión? Es decir, ¿de qué forma la mirada del *yo* se pone por delante del material que señalan las palabras? También, ¿de qué forma los planos pueden sucederse? ¿Cuándo algo lo voy a considerar un plano sin forzar la interpretación? ¿Un verso equivale a un plano? ¿Un cambio de verso es un cambio de plano? Podríamos encadenar una pregunta tras otra, sin embargo, dejaremos que estas vayan surgiendo a lo largo de los

distintos apartados y respondiéndolas a su debido momento; ahora bien, sirvan estos ejemplos como orientación de cuál va a ser nuestra guía a lo largo del apartado dedicado al enfoque formal.

En segundo lugar, deberemos atender a la historia del séptimo arte, un discurso que se ha hecho con su propia mitología, mezclada esta, a su vez, con la prensa y la vida aparentemente real de los artistas. ¿Cómo interfiere su historia con la lírica? ¿De qué forma? ¿Para hablarnos de qué temas? ¿Cómo Marilyn Monroe o Marlene Dietrich han pasado a ocupar el espacio que ocupaba antes Venus?

En tercer lugar, atenderemos a la experiencia fílmica. Cómo se consume el cine y cómo se consume la poesía son procesos que requieren de dos actitudes distintas, empezando por el mismo verbo ‘consumir’ que está mucho más emparentado con la tradición moderna y capitalista de la industria fílmica. El patio de butacas difiere del escritorio solitario. ¿Cómo se refleja esa nueva experiencia en la lírica de Gimferrer?

Finalmente, cabrá ver cómo la mirada del poeta es devuelta a la pantalla. Si el cine se hunde en las palabras del poeta, ¿cómo se acomoda a sus palabras? ¿Qué lectura hace de la pantalla el *yo* poético? Es decir, los versos de Gimferrer no nos ofrecen solo una mirada sobre el cine, sino también una interpretación. Estudiaremos aquellas resignificaciones que resulten más destacables, por el cambio que ejerzan sobre el material primero o por la relación que establezcan con el haber poético de Gimferrer. Si Gimferrer habla de *Tiburón*, ¿en qué se convierte *Tiburón* en sus palabras? ¿La película deviene metáfora de qué y por qué?

1. 3. 2. Los versos del cine

¿Qué guía podemos seguir para abordar el análisis de la obra de Pere Gimferrer? Hay numerosos estudios que resultan reveladores y a continuación los iremos mencionando conforme resulten apropiados para comentar los cuatro enfoques que queremos estudiar: formal, temático, metapoético y paródico. Más adelante aclararemos todos los detalles al respecto y comentaremos cómo vamos a prescindir de la nomenclatura ahora usada para abogar por una terminología más adecuada para el objetivo de la investigación.

1. 3. 2. 1. Hacia un enfoque formal

El mayor reto que propone la presente investigación es precisamente aquel que nos plantea un silencio académico más extendido a lo largo del tiempo. Las afirmaciones acerca de las comparaciones

formales entre cine y literatura son vagas e imprecisas, las más de las veces con una sistematización algo precaria. Sin embargo, veamos qué podemos desentrañar de los principales estudios sobre el asunto.

Una de las referencias más interesantes puede ser la de Carmen Peña Ardid quien realiza el estudio *Literatura y cine*. Este realiza un recorrido por la historia de la gran pantalla, desde sus inicios, repasando las perspectivas que trataron de teorizarlo, el diálogo entre novela y teatro y filme e, incluso, el concepto de *cine de poesía*. Sin embargo, con esta referencia nos ocurre como con muchas otras y es que nuestra búsqueda está más emparentada con la poesía de cine y no con esto último, lo cual más bien supuso una forma de legitimar un arte que justo estaba naciendo y que se consideraba, por parte de las élites académicas, mero producto de consumo vulgar. El cine era poesía visual, con ello se buscaba una forma de ensalzar el séptimo arte, de ser algo más que imagen y de poblarla de interpretaciones, es decir, de palabras. Considerarlo poesía visual fue «el primer punto de referencia que pareció más válido para que el cine reivindicase la autonomía de su potencial expresivo y para alejarlo de una aproximación al teatro que los hombres de la vanguardia histórica consideraron unánimemente contranatura» (Ardid 1992: 58). El proceso de legitimación llevó a Ricciotto Canudo a afirmar que el cine era el arte definitivo, capaz de aunar en sí mismo pintura, escultura, arquitectura, música, teatro, poesía... Más allá de dichas cuestiones, esa poesía hacia la que tenía el cine (poesía visual) no dejaba de ser una intuición, una noción de lirismo, prescindiendo, sin embargo, de sus más patentes características formales, sea la página, el verso, la rima, el ritmo... Y cuando estos conceptos eran tratados se realizaba de una manera vaga y sin voluntad de establecer una sistematización.

Para introducirse en la relación entre el cine y la literatura española uno de los autores más relevantes en la materia es Rafael Utrera quien tiene estudios muy significativos como *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo* o *Literatura cinematográfica, cinematografía literaria*. Ahora bien, el primero, pese a resultar de gran interés por el estudio de la recepción del séptimo arte en España, no abarca un periodo histórico que tuviese demasiado en cuenta el cine en sus versos, por lo tanto, no nos resulta útil para nuestra comparativa. Utrera desde el apartado 1.1. ya nos anuncia las futuras conclusiones, una de las cuales resulta suficientemente reveladora: «La escasa incidencia del Cinematógrafo, tomado como tema o recurso argumental, en las obras de los poetas modernistas, excepción hecha de Manuel Machado quien como crítico y periodista analiza el fenómeno cinematográfico desde la perspectiva de hombre de teatro» (2001a: 14).

El segundo de los estudios mencionados abarca el periodo que va desde el 1900 hasta el 1955 y su objetivo es «el estudio de una parcela de la terminología técnica manejada por los profesionales del cine y la utilización que de ella han hecho los escritores españoles de una determinada época» (2001b: 17). En ese sentido no debería de sernos de mucha ayuda, ya que de una forma terminológica analiza la incidencia del

cine en el léxico literario español. Sin embargo, el estudio cuenta con una entrevista a Rafael Alberti. En ella, el poeta gaditano reflexiona sobre su relación con el séptimo arte y podemos encontrar varios puntos de contacto con Pere Gimferrer: «para mí el cine era una cosa muy seria que quería cambiar la visión de las artes plásticas, la pintura, la literatura; mucha prosa está inspirada en la técnica del cine, en la velocidad del cine, en los cambios rápidos de la visión de una escena» (2001b: 40). En este caso podemos ver una referencia a algo que pertenece al ámbito formal del cine: la rapidez. El cine se mueve con el ritmo de la ciudad, cambia y arroba con su movimiento: primero de nuestros hallazgos formales.

Utrera entrevista también a Manuel Pacheco quien fue un cinéfilo cuya afición llegaría a calar hondo en sus palabras. Utrera hace una explicación sucinta de su lírica: «Generalmente usa el poeta para su trabajo el mismo título de la película, para anotar a continuación el recuerdo al director correspondiente; otras veces titula “poema para”... mirar, hablar, tocar, oír, u otro verbo apropiado; también maneja el término “antipoema” y de modo ocasional “romance”, como el dedicado a la película *La Raulito*» (2001b: 55). Gimferrer comparte este mecanismo formal y es que muchos de los títulos de composiciones son los títulos de las películas. Sin embargo, en este caso acabamos desembocando en una característica temática, ya que Utrera relaciona ese procedimiento con el recuerdo. El cine es un recuerdo, es una experiencia de la cual el poeta da cuenta. Sin embargo, sí que podemos deducir de esta cuestión una característica formal relevante: el cine debe hacerse patente en el texto. En algunos casos esto ocurre desde el título.

Si atendemos a otros momentos de la entrevista, también podemos hallar afirmaciones remarcables:

Para mí un film poetizable, como tú dices, es aquel que escribe poemas con la imagen y suple la palabra, sin apoyarse en los trucos de un diálogo largo o una música que hace de muletas para dar sensación de miedo, pasión, amor o angustia. En este cine hablan de objetos y el actor viste su cuerpo de ojos, los ojos de palabras y las palabras de manos; y en la soledad de *uno-mismo* habla con los movimientos a los ojos extáticos que contemplan algo distinto a ese cine que pasa sus manos sobre los cerebros para dorar con sus drogas de evasión la puerca realidad creada por los dominadores de la Tierra (2001b: 57).

Posiblemente Pacheco abogaría por el cine de poesía de Pasolini, aquel cuyo fotograma lírico tienda hacia otras estructuras. El verso de Gimferrer busca la imagen y se detiene en ella, siendo esta característica compartida tanto con Pacheco como con Alberti. Se hace necesario para que exista el vínculo entre verso y cámara que el primero sea plástico y sugerente. Nuevo hallazgo formal: la imagen resulta esencial en el verso cinematográfico.

Otra de las fuentes esenciales a tener en cuenta es Jorge Urrutia y, en concreto, *Imago litterae. Cine*.

Literatura (1984) donde se expone una clasificación que ha servido como punto de partida para la presente investigación. Urrutia distingue entre poemas narrativos, sentidos, vistos y visualizados, siendo estos últimos aquellos que podríamos catalogar como cinematográficos, emparentados no con el acto de ver, sino con el acto de trasponer la experiencia fílmica en palabras. Es decir, nos encontramos ante la creación ecfrástica, ante la mirada del espectador. Dentro de esta categoría establece cuatro ramificaciones más: poema inmóvil, poema fotográfico, poema de movimiento retenido y poema cinematográfico.

Los dos primeros pese a resultar interesantes no nos atañen, puesto que se detienen más en el arte fotográfico y en la descripción de una escena estática. El tercero de ellos es descrito como un poema donde «la escena en movimiento se ha detenido un instante para reemprender su marcha posteriormente» (56) y usa como ejemplo el poema «Far West» de Pedro Salinas. Ahora bien, al leer el poema puede apreciarse que la imagen no se ha congelado sino que el movimiento se ralentiza, esto es lo que en términos cinematográficos se llamaría una *cámara lenta*. Fijémonos en cómo en la cuarta de las nomenclaturas que propone Urrutia incluye «*poemas de detalle, poemas de cambio de plano y poemas de aparición sucesiva de elementos*» (58). Todos estos ejemplos son recursos propios del lenguaje cinematográfico, ¿por qué no incluir la *cámara lenta* también en el conjunto de poemas cinematográficos? Es necesario aquí remarcar que pese a ser la cámara lenta un recurso que estuvo disponible para el lenguaje cinematográfico desde principios del siglo XX no fue hasta cineastas como Akira Kurosawa o Sam Peckinpah que esta herramienta se popularizó. El poema de Salinas fue publicado a finales de los 20 en *Seguro azar*, por lo tanto resulta difícil que conociese la técnica del *slow motion*. Sin embargo, más allá de si esta clasificación pudiese aplicarse a otros escritores, si es algo sistematizable o si es una excepción, se hace necesario comentar que en la lírica de Gimferrer sí que podemos encontrar algún texto donde el tiempo parece ralentizarse (lo comentaremos a su debido tiempo) pero no es algo que se dé de una forma suficiente como para proporcionarnos un asidero sistematizable. Sí que vamos a usar el lenguaje cinematográfico para analizar primeros planos, planos secuencia, planos generales, planos medios, planos picados, etc. Jorge Urrutia no sugiere más clasificaciones así que meramente seguiremos el hilo que propone en su clasificación, además de que atenderemos a otros aspectos de lo cinematográfico como ya se ha señalado. ¿Por qué nos guiaremos por el plano? Porque posiblemente sea esta la unidad de significado cinematográfica más evidente que exista. Sus características espaciales son fácilmente describibles y reconocibles, en consecuencia, partiremos de premisas simples para progresivamente matizar posibles detalles que vayan surgiendo.

Antes de continuar, sin embargo, pudiéramos detenernos en reflexionar acerca de un poema que es muy parecido al de Salinas, este es el poema «Caballos en el aire» de Jorge Guillén. Ambos son poemas que se detienen en una imagen que parece enfocada con un plano medio y el *yo* lo que hace es recorrer la imagen.

Se detiene en ella. Constantemente se está marcando la condición de espectador del *yo* poético. El ojo del espectador recorriendo el ojo de la cámara nos interesa en un nivel temático, ¿qué mira y por qué? Ahora bien, cuando hablamos de cuestiones formales hablamos de cómo el verso se apropia directamente del ojo de la cámara. Lo que describen tanto Salinas como Guillén pudieran ser también cuadros en movimiento. No se diferencia de la contemplación ecfrástica de un cuadro, tradición que cuenta con sobradas referencias y cuyo estudio no aportaría nada nuevo. En cambio, la écfrasis cinematográfica es necesario que apuntale marcadores diferenciales, empezando por el hecho de que el cine no se deja contemplar sino que el cine arrastra, el cine se lleva al espectador, lo toma y lo guía a través de planos rápidos, sucesivos, sea mediante el plano secuencia, el primer plano, el plano general, la banda sonora...

De hecho, podemos aquí aducir otra de las referencias de obligado estudio, *Cine y literatura* de Pere Gimferrer. Nuestro poeta se detiene en analizar la evolución del lenguaje fílmico, partiendo de su analogía con el teatro y con la novela dickensiana. Resulta especialmente interesante la disquisición acerca de los caminos recorridos por la gran pantalla, copados por la visión de D. W. Griffith y olvidados de las concepciones de Georges Méliès. Según Gimferrer cuando el primero opta por la secuencia como unidad semántica el segundo se decide más bien por el plano único que acapara el significado y lo desliga de sus fuentes narrativas y decimonónicas. No se adopta un punto de vista, no se fragmenta la realidad, no se orienta al espectador mediante un hilo, sino que se opta por presentarle toda la realidad, en la línea con lo comentado antes acerca de Bazin y de Pasolini. En el cine de Méliès el espectador deambula por la imagen, como por el escenario de un teatro o ante una escena de la vida. En Griffith el espectador es orientado. Un cine direccional, el segundo, y un cine multidireccional, el primero, podríamos decir. Llegamos así a una nueva característica formal y es que en la écfrasis cinematográfica el espectador no puede dominar la imagen, no puede recorrerla, no puede detenerse en ella y esto lo relacionamos directamente con la rapidez.

1. 3. 2. 2. Hacia un enfoque temático

¿De qué forma el cine puede inmiserirse en las temáticas expresadas en los versos de Pere Gimferrer? Podemos usar la entrevista de Utrera hecha a Alberti. Allí se recoge un fragmento de la conferencia realizada en Brujas por parte del poeta y titulada «El Potemkin». El autor se expresa de la siguiente forma:

¿Habéis pensado en la irrupción repentina de un torrente de sangre en el éxtasis mudo de un templo vacío, o en algo así semejante al estallido de un petardo mientras el velatorio de una monja difunta? Un terror

vago similar, un espanto confuso nos clavaron de repente a la revuelta de una sombra, ante los gritos desencajados que daba un marinero, salido del cartel anunciador del gran film ruso de Eisenstein: El acorazado Potemkin. ¡Asombroso! ¡El acorazado Potemkin en Brujas: Es decir, la rebelión, la protesta contra el letargo y el sueño, contra la monotonía y angustia desesperadas de los días y las cárceles; la exaltación de la justa violencia y necesaria venganza; la balumba, el tumulto, la muerte a quemarropa, el odio, la ira, todo esto y lo otro en la ciudad más evadida de la tierra (2001b: 41).

Aquí vemos una interpretación del cine como un milagro y de hecho se parece a lo expresado en el poema «Carta abierta» que aparece en *Cal y canto*: «... Y el cine al aire libre. Ana Bolena,/ no sé por qué, de azul va por la playa». Tal y como le explica a Utrera estos versos están inspirados por el recuerdo (40) de los cines al aire libre que se organizaban en las pantallas flotantes. Ana Bolena por la playa. El milagro. Lo inesperado. Eso mismo conecta con la fascinación infantil que vivieron los novísimos al comparar la gran pantalla con su contexto totalitario.

Esa misma fascinación la podemos corroborar en las palabras de Manuel Pacheco también entrevistado por Utrera:

Las imágenes envueltas en las pavesas de las palabras, caen sobre el lienzo desnudo, y las miradas se convierten en manos que penetran en los objetos, los paisajes y las habitaciones donde se vive la muerte de los días. El rostro adquiere una luz que desnuda los impulsos interiores, y todo el cuerpo abre sus poros al amor, al odio, a la crueldad, a la ternura, al llanto, a la risa, al terror y a la angustia.

El Cine aplica la magia de la Poesía sobre la sábana de los sueños, y si ha saltado las barreras del entretenimiento para convertirse en un Arte, ha sido gracias a las investigaciones que en la realidad pura del ser y las cosas han hecho sus grandes directores, que son, sin ningún género de duda, poetas de la imagen (2001b: 54).

Otro de los hallazgos temáticos que resultan coincidentes con Pere Gimferrer sería la idea del doble. Los versos de «Verano» de Alberti (de *Marinero en tierra*) rezan de la siguiente manera: «Del cinema al aire libre/ vengo, madre, de mirar/ una mar mentida y cierta,/ que no es la mar y es la mar». La pantalla se convierte en una réplica a la vida, la cual se siente desarmada ante la copia. El deseo y el sueño se aúnan en el cine como formas de lo presente-ausente, reconfigurando la tradición de la que bebe, es decir, el villancico «De los álamos vengo, madre...». El encuentro amoroso en el bosque halla su réplica en un mundo moderno que sorprende por su vastedad e intensidad (*cierta*) y por su simultáneo falseamiento (*mentida*). *El mentido robador de Europa* que es el cine se aprovecha de prístinas mitologías naturales para quebrar la experiencia que de la realidad tiene el espectador. De hecho, también podemos ver eso mismo en el poema

antes citado de Guillén el cual empieza afirmando «Caballos» y termina preguntando «¿Caballos?». Tras la magia creada por el lienzo en blanco, el sujeto se ve envuelto en el desarraigo, en un distanciamiento cuya respuesta no puede formularse. Son caballos y no lo son. Fórmula antitética del deseo irresoluble

Sin embargo, pese a que estas cuestiones puedan resultar interesantes servirían mucho más al propósito de buscar las similitudes entre las temáticas vanguardistas y novísimas. Sin embargo, si queremos estudiar el cine en la lírica del poeta barcelonés no es necesario realmente acudir a otras visiones. Ni se confirma ni se desmiente. El significado está ahí o, por lo menos, puede hallarse. No obstante, en cuanto al aspecto formal, al ser precisamente el más difícil de concretar se hace necesario encontrar bases teóricas que respalden la clasificación que pretende hacerse. Si reseguimos la temática gimferreriana, podemos respaldar nuestras interpretaciones en el resto de su poesía, en su cosmos lírico, no es necesario acudir a estudios interdisciplinares, los cuales, cabe decir, siempre aportan visiones apropiadas o, cuando menos, interesantes en tanto que formas de contraste.

Antes de proseguir, no abandonemos, por el momento, el aspecto temático. La poesía cinematográfica sugiere, las más de las veces, una reflexión metapoética. Esta aproximación tendrá una sección propia en nuestra investigación por plantear una relación distinta a la comentada hasta ahora. Cuando hemos visto que analizar el tema es ver de qué forma la ficción cinematográfica influencia la poesía, en caso de estudiar la reflexividad de la palabra observaríamos también de qué forma opera el significado al buscar relacionarse no ya con el guión y la imagen sino con la realidad. ¿Cómo cambia y condiciona el trasunto poético la mención de lo real? Si es que la noticia de las vidas de las estrellas de Hollywood puede considerarse real en medida alguna. ¿Seguiremos hablando de la realidad? ¿O en el fondo resultan una extensión y validación de las dos dimensiones de la pantalla? Román Gubern en su estudio *Proyector de luna* en que analiza la influencia del cine en las vanguardias cita una de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna para ejemplificar esa relación con el hecho cinematográfico:

Frente a los cines acabados de cerrar en la noche y después de lo que ha pasado no pueden quedar solos y sin nada entre los bastidores, pensamos que los grandes actores, las maravillosas actrices y los transeúntes de las películas —distinguidísimos comparsas—, están allí dentro charlando, acabando de vestirse para la calle, dando vida al fondo del teatro... Se necesita pensar eso, porque si no, ¡qué frío, qué falso, qué insípido lo que ha sucedido allí dentro! Si no resultaría que aquello no era nada, absolutamente nada (1999: 18).

Y tras la cita, Román Gubern aduce a Christian Metz, de quien menciona su concepto de «impresión de realidad» o «efecto de real» del cine que usa para nombrar «la extrañeza suscitada porque

tal impresión de realidad esté asentada de manera fantasmática y evanescente en su ficción construida sólo con luz» (1999: 18). Estas cuestiones en su apartado correspondiente nos llevarán de resultas a trabajar sobre el papel fantasmático de la propia literatura. *Si eso que estoy viendo es ficción o mentira, esta impresión que recojo, ¿qué es?*

Lo mismo ocurre con un enfoque paródico. ¿No obedece también a una cuestión de significado? A fin de cuentas veremos cómo la lírica influencia la pantalla, su interpretación. Ahora bien, en nuestra investigación, este acercamiento también tendrá su propio comportamiento, por ofrecernos una dinámica distinta de las que hemos visto hasta ahora.

1. 3. 3. Conclusión a ‘Cine y poesía’

Consideramos que este apartado necesita una conclusión para aclarar las bases formales de las cuales se han partido y que han de guiar nuestra investigación, con los cambios debidamente operados en cada caso en particular. ¿Qué regla entonces podemos seguir para concretar nuestro esquema de análisis?

En la siguiente referencia de relevancia para nuestra investigación podemos encontrar propuestas a tener en cuenta. En el libro coordinado por Peña Ardid *Encuentros sobre literatura y cine*, en el apartado de «Novela y cine, signos de narración» de Darío Villanueva, se lee:

Lotman, por su parte, desarrolla preferentemente las concomitancias entre la sintagmática del montaje y la sintaxis de las lenguas, partiendo de que el plano, y no la imagen, es la unidad mínima de la estructura y la significación fílmicas. En consecuencia, los planos son en su criterio las «palabras del lenguaje cinematográfico», de lo que podríamos deducir que las imágenes que los componen son elementos menores similares a los fonemas. La articulación de varios planos da lugar a lo que él denomina «frases cinematográficas», organizadas a su vez en cadenas de frases que vienen a equivaler a lo que más comúnmente llaman secuencias, las cuales con frecuencia, a través de segmentos más grandes, integran el discurso o texto fílmico (194).

Como vemos a través de las palabras de Villanueva, Iuri Lotman propone un sistema de correspondencias que ilustra de forma clara y concisa los paralelismos entre un lenguaje y otro. Sin embargo, toda esta terminología no nos resulta útil. Establece que la secuencia es una frase. Y esa noción es muy acertada, ahora bien, una frase no puede resumir toda una secuencia. Para describir un solo plano podríamos requerir de una página entera. Lo que Lotman establece, como hemos dicho, es un paralelismo,

no una comparativa, la cual debiera ser un acercamiento entre ambas artes, una búsqueda de los puntos de contacto, y no la imposición de un paradigma epistemológico a una de las partes.

Es por ello que debemos más bien seguir la guía que podemos encontrar en «*Metaficciones: Cortázar y Antonioni*» de José María Pozuelo Yvancos que aparece en el mismo libro. Podemos leer:

Es inútil buscar las homologías en el nivel del objeto, referencia, sin plantearse la construcción del punto de vista que impone el propio medio, es decir, el problema de la enunciación, la génesis misma de la estructura textual. Como el esquema enunciativo es difícilmente homogéneo en literatura y cine, su relación ha de reconstruirse al nivel de las estructuras simbólicas, donde encontraremos transitividades no evidentes en la manifestación superficial (160).

Nuestro trabajo debe ser el de una reconstrucción que parta del significado para llegar a lo formal, que nos permita llegar hasta la enunciación, con la cual nunca podremos establecer equivalencias evidentes; tal y como dice Pozuelo Yvancos: «encontraremos transitividades no evidentes». No podremos transformar un primer plano en una ecuación literaria única, sino que deberemos reseguir las múltiples formas que la lengua lírica tiene para llegar hasta esa superficialidad que es el encuadre, el montaje, la banda sonora...

¿Cómo podríamos resumir los requisitos formales necesarios para determinar que una poesía sea cinematográfica? Ya los hemos mencionado. Realizamos aquí un listado.

1. Rapidez y fugacidad. El cine es un arte, por lo general y según los estándares más comunes, de rapidez, de sucesión de planos, de *travelling*... La experiencia cinematográfica del siglo XX es una experiencia donde no hay vuelta atrás. Las imágenes se escapan. No podemos rebobinar.
2. Imagen. Quizás no haga falta decirlo pero pese a ser una tautología la poesía cinematográfica debe cifrarse en imágenes.

Sin embargo, pese a incurrir en tautologías, aducimos aquí las palabras de Pere Gimferrer en *Cine y literatura* que nos pueden ayudar a concretar por qué resulta necesario nombrar la anterior directriz. Gimferrer plantea al lector la cuestión de cómo es posible que Charlie Chaplin u otros directores triunfaren basándose en argumentos pobres o en novelas de literatura barata. No es que el gusto de la época fuese algo precario, sino que lo que caracteriza al séptimo arte es otra cuestión. Gimferrer lo define de la siguiente manera: «Arte de la imagen, sin gran dependencia del pretexto en que se basaba; un arte de la distribución del espacio, del gesto, de la observación física del comportamiento humano, de la articulación de elementos

plásticos, de la organización autónoma de lo filmado» (2012: 18). Si eliminásemos la terminología cinematográfica podríamos estar hablando perfectamente de la poesía simbolista. En cualquier caso, lo esencial aquí es dejar claro que la narración para el cine es un pretexto, una excusa para el despliegue de la imagen. En poesía deberá ocurrir lo mismo. No habrá tramas narrativas en la lírica. Habrá imágenes que posean una narratividad, que sugieran historias pero cuyo contenido sea meramente instrumental.

La siguiente directriz ya se ha comentado respecto de la écfrasis cinematográfica:

3. Espectador dependiente frente a espectador independiente. El segundo no está viendo cine, está contemplándolo y la experiencia cinematográfica no es esa. Es, como ya hemos comentado, una fuerza que lleva a la voz poética.

¿Podemos encontrar alguna otra directriz esencial? Por supuesto. Esta vez deberemos acudir de nuevo a la referencia de Urrutia quien habla sobre el precinema. Principalmente fue en Francia que este concepto caló hondo entre los críticos de mitad de siglo XX. Estos se detuvieron en considerar la mirada de algunos autores anteriores a la invención de las imágenes en acción como una visión cinematográfica. «Aquellos autores literarios que hayan llegado al límite de las posibilidades que la lengua pueda ofrecerles, aquellos autores literarios en cuyas obras se nota un continuo rebotar estilístico contra las paredes de la lengua, ésos serían también los creadores del cine» (1984: 32). Esta idea parece plantear un viaje hacia el pasado por parte del séptimo arte, como si tuviese capacidad de influenciar a autores como Balzac, Víctor Hugo o incluso Virgilio, cuando el movimiento inverso, el de la influencia de la novela decimonónica tiene mucho más sentido. Además, estos planteamientos se recrean en la consideración del cine como la superación de la palabra, llevando al arte hacia la desnaturalizada idea del progreso.

Podemos, además, acudir a *Cine y literatura* donde Gimferrer en la introducción señala cómo D. W. Griffith, iniciador de la concepción moderna de lenguaje cinematográfico, renueva su campo de trabajo y creación a través de la observación de otras estructuras artísticas, tales como la novela decimonónica. Ante las novedades que presentaba el director y la alarma de sus productores «el realizador arguyó en su defensa que no hacía sino proceder exactamente como Dickens, sólo que sirviéndose de imágenes» (2012: 15). Y es que, como defiende Gimferrer, el público pudo entender el nuevo lenguaje inaugurado por Griffith porque este no dejaba de ser «la transposición de las novelas que estaba acostumbrado a leer, y que de hecho leía en mucho mayor medida de la que hoy nadie pueda figurarse» (2012: 16). De estas premisas debe desprenderse que si en nuestro estudio debemos analizar un trasvase distinto pero análogo deberemos guiarnos por un mismo principio. Si Gimferrer realiza una poesía cinematográfica, lo va a hacer a partir de elementos

(personajes, tramas, imágenes...) que sean eminentemente cinematográficos, fácilmente reconocibles o localizables dentro del marco cultural por personas que estuviesen mínimamente iniciadas en esos menesteres, que estuviesen acostumbradas a un lenguaje de cine clásico; por espectadores, en definitiva. Eso mismo ocurre, de hecho, con lo comentado ya acerca de que Gimferrer y Pacheco en numerosas ocasiones titulan sus composiciones con el título de una película. Establecemos así nuestro cuarto requisito:

4. El cine debe constatar su presencia en la composición. Puede ser a través del título de una película o a través de la mención de temáticas prototípicamente fílmicas (sea el western, el cine negro, el cine de espías, el melodrama...), a través de una archiconocida frase...

Por último debemos añadir una última conclusión que se desprende de todas las directrices anotadas:

5. La poesía no podrá solo a través de la forma suscitar lo cinematográfico. Como hemos podido ver, todas estas características van hacia la forma del cine pero parten de la semántica. El significado va a ser fundamental para llegar al cine, pese a que encontremos formas líricas que nos lleven hacia él. Deberá ser en el significado que esa intermedialidad se constate. Dagmar Schmelzer, analizando la prosa fílmica de Benjamín Jarnés, se plantea la misma cuestión: ¿cuándo hablaremos de cine?

¿En qué consiste, entonces, el método de identificación de lo fílmico en un texto literario? La tesis es que en un texto literario fílmico se reiteran y adicionan dichos paradigmas. Hay una acumulación significante, de significación «estadística», de paradigmas fílmicos. Se trata de un proceso de indicios. La clave no está en elementos aislados sino en lo típico de la combinación de tópicos. Una cadena de paradigmas típica de los 20 sería por ejemplo: aislamiento de partes del cuerpo - visualidad - movimiento - efecto cómico (2005: 428).

Sirva esta cita tanto para el último punto 5 como para el 4. Tanto la forma como el significado deberán ir de la mano a la hora de suscitar el salto que supone la poesía lírica, tesis que iremos repitiendo y constatando a lo largo de la investigación, principalmente en el apartado dedicado a la Evocación. No hallaremos partículas típicas aislables sino estructuras, conjugaciones de elementos que fragüen el sentido cinematográfico. Un coche no es cine negro. Unos faros en la oscuridad, por una calle desierta y una descripción austera y ágil, sí. Ahí es cuando podremos hablar de intermedialidad.

De ello se desprende otra consideración y es que las características del encuadre, la luz, el movimiento, etc. vendrán dadas necesariamente por la palabra. El desuso, de hecho, de ciertos cauces de investigación abiertos por los ultraístas demuestra precisamente este hecho. Mediante el caligrama y el ensayo en el campo de la edición buscaron suscitar formas visuales fílmicas a través de la disposición de las líneas, tipografías, tamaños, etc. Así lo explica Román Gubern:

El interés de los poetas hacia el cine no era únicamente referencial, sino que alcanzaba a algunos de sus procedimientos técnicos. La fragmentación del discurso, como planos que segmentan una película; el uso de palabras o frases en mayúsculas, que equivalen al primer plano; las estructuras rítmicas, que son también propias del montaje cinematográfico; y el gusto por la imagen y la metáfora delatan, en su conjunto, la contaminación expresiva que la poesía ultraísta recibió, de modo autocomplaciente, del cine (1999: 72).

Sin embargo, el progresivo arrinconamiento de estas prácticas demuestra su poca capacidad expresiva, posiblemente a causa de la contravención de la ontología lírica. Precisamente Gimferrer en *Cine y literatura* comenta ese mismo declive del uso del *flou* y de la sobreimpresión porque las formas del cine cambian hacia un realismo que precisamente mantiene sujeta la «impresión de realidad» de la que ya se ha hablado, mientras que esos recursos, pese a acercar a la imagen hacia la expresividad de la palabra, alejaba el material fílmico de su pacto ficcional, suponiendo una suerte de disrupción que expresa Fritz Lang de la siguiente forma y que encontramos citada en *Cine y literatura*: «Los americanos me decían: “Mire usted, ya somos lo bastante listos para comprender tal o cual cosa. No hace falta que la repita en forma de símbolo...”» (46). El cine, de esta forma, se vuelve redundante, aleccionador, unidireccional, evidente... Pierde precisamente la ambigüedad que caracteriza la mayoría de filmes considerados clásicos.

En resumidas cuentas, ¿cuál podrá ser, entonces, la herramienta de la poesía para proyectarse hacia el lienzo? La evocación. Tan solo desde el significado puede buscar otras estructuras y sugerir otras formas de experiencia estética. Se hace aquí necesario acudir al artículo de Antonio Monegal publicado en el número 140 de *Anthropos* dedicado íntegramente a Pere Gimferrer, comentario que requiere de un apartado para sí mismo pues, como veremos, supondrá la base de la organización de nuestra investigación.

1. 3. 3. 1. La vocación del cine

Si el acto de escribir el cine es el acto de hacer que el verso lleve a cabo una suerte de transustanciación hasta los contornos de la cámara, no podemos olvidar el término éfrasis. La descripción

de una arte visual es la superación de la distancia que media entre palabra e imagen, siendo este acto una suerte de llamada, de *vocación* en su más estricto sentido etimológico. ¿Por qué se ha escogido este término para representar ese proceso? Porque partimos de las tres orientaciones que Monegal establece como esenciales para definir los posibles acercamientos entre cine y poesía, siendo la primera de ellas la *evocación*, terminología que puede extenderse y derivar en *invocación* y *convocación* como etiquetas definitorias de los dos procesos restantes. Añadimos una cuarta nomenclatura que, consideramos, cierra en cuatro las posibilidades expresivas del cinematógrafo en la página escrita, esta es la *revocación*. Es decir, renombramos así los cuatro acercamientos clásicos: formal, temático, metapoético y paródico.

Estos cuatro conceptos resumen la forma como la voz (*vox, vocis*) de Gimferrer se relaciona con la gran pantalla, ya que la écfrasis, término que significa ‘descripción’ en griego, no deja de ser un texto que habla sobre la voz de quien percibe y no sobre lo percibido. ¿Por qué Gimferrer evoca una película si podemos acudir a ella fácilmente? Porque es la suya una voz reflexiva que se despliega, que desmenuza cuanto ve y que en ese acto se revela en la imagen que recorre o más bien, como ya se ha dicho, la imagen que recorre al *yo* poético, que lo posee.

En el libro de Túa Blesa ya citado de *Gimferrerías* el autor reflexiona sobre la forma en que Petrarca miró a la mujer y en cómo esa mirada se ha extendido a lo largo de toda la tradición literaria occidental. Es una mirada que toma brazos, que toma cabellos, que toma labios... Su mirada es la tabla de disección del sujeto. «Para la poesía el cuerpo del deseo es un cuerpo en nada más que algunos de sus fragmentos, tan sólo unas pocas piezas sueltas de un cuerpo despedazado, casi una colección de exvotos o uno de los estantes del escaparate de una ortopedia» (2010: 65). ¿Acaso esa forma de moverse a través del cuerpo, de seleccionar, de despedazar, de mirar no habla más sobre los propios ojos del *yo* poético que sobre el objeto? ¿Qué nos relata la écfrasis del escudo de Eneas en el capítulo octavo de la *Eneida*? Quizás el ansia de Virgilio por el cumplimiento de la *pax augusta* y del fin de esa historia de guerras que está escribiendo. ¿Qué puede revelar la mirada de un niño ante una película de vaqueros o ante el escote de Marilyn? Quizás admiración y decepción ante su realidad. ¿No es el tema de *A la pintura* de Alberti la fascinación? No es el arte, sino aquello que provoca.

1. 3. 3. 1. 1. Evocación

Monegal defiende lo mismo que hemos podido ver antes con José María Pozuelo Yvancos: la intraducibilidad del cine.

Sería inexacto atribuir a Gimferrer, en un sentido literal, el empleo de técnicas cinematográficas. Primero, porque el medio que maneja no lo permite. El plano, la secuencia y las formas de toma características del cine (la panorámica, el *travelling*, el *zoom*) implican una continuidad y una simultaneidad de las que el lenguaje verbal, lineal y discontinuo, carece. El plano-secuencia, el *flou*, la sobreimpresión o el fundido encadenado son, como dice el propio Gimferrer, «soluciones específicamente cinematográficas», sin réplica literaria (1993: 59).

Abogar por la exactitud de un sistema de comparaciones terminaría con la propia investigación, haciéndola irresoluble. En su lugar, Monegal propone usar la idea de evocación para analizar lo cinematográfico «como procedimiento de construcción del discurso». ¿Cómo la poesía lleva al lector a «ver como el cine» (1993: 58)? Esta línea de investigación es la que define Román Gubern como «la más enjundiosa y la más propiamente estética» y la cual «se refiere a la utilización por parte de los escritores de estructuras, ritmos, figuras retóricas o efectos de montaje inspirados por el lenguaje cinematográfico» (1999: 107). Antonio Monegal, a este respecto, defenderá que el recurso fílmico más imitable ha de ser el montaje:

Donde el cine y la literatura están más próximos es en los procedimientos de asociación, combinación y ordenación de segmentos significativos, es decir, no en su gramática sino en su retórica. Por ello la comparación que se establece con mayor frecuencia es con el montaje. La construcción del discurso mediante la fragmentación y el encadenamiento nos recuerdan al montaje cinematográfico porque nos predispone a efectuar la asociación nuestra familiaridad con el cine (1993: 59-60).

Esta opinión explicitada en «Imágenes del devenir: proyecciones cinematográficas en la escritura de Pere Gimferrer», su artículo publicado en el número 140 de *Anthropos* íntegramente dedicado a nuestro autor, la reitera en *En los límites de la diferencia* (1996: 234). Más adelante comprobaremos de qué manera, efectivamente, el montaje va a ser una herramienta fundamental que construya no solo secuencias, sino que sirvan para evidenciar la presencia de primeros planos o de planos generales, encuadres de los cuales supondremos un origen cinematográfico siempre y cuando pueda afirmarse con seguridad.

1. 3. 3. 1. 2. Invocación

¿Qué significa el cine para Pere Gimferrer? La presencia de lo cinematográfico no debe analizarse solo en tanto que translación lingüística y estructural, sino que también como constructo semántico y como metáfora. Ya hemos visto que para los novísimos el cine es infancia, es rebeldía, es nueva expresión...

Es mitología, tal y como defiende Carlota Benet Cros (2015), quien afirma que la visión de Gimferrer de los Estados Unidos no tiene que ver con su realidad social, sino que se limita a los contornos de la pantalla: «Es fa evident que per ell el cinema, com ho va ser per moltes personnes de la seva època, és un espai d'emoció i transgressió que traspassa fronteres i que no prové ben bé d'enlloc» (80).

Esa será precisamente la segunda parte de nuestra investigación, analizar lo que Gubern define como «una nueva iconografía, un nuevo repertorio de significantes visuales y de situaciones cómicas o dramáticas» (1999: 107). En nuestro caso, ¿cómo la voz de Gimferrer llama al cine? ¿Cómo lo invoca? El cine es el repositorio de la mitología capitalista de la segunda mitad del siglo XX, allí se enmarcan los dioses y hacen acto de presencia-ausencia (algo muy cercano a un acto de fe, ¿qué si no es el pacto ficcional?). El proyector en ese caso se encarga de realizar la proyección. En cuanto Pere Gimferrer toma las riendas de la sesión, ¿qué aparece en pantalla y por qué? ¿Cómo se relaciona con su entramado lírico? Esto es lo que Monegal define como «ver por medio del cine» (1993: 58).

1. 3. 3. 1. 3. Convocatoria

En tercer lugar, Monegal nos propone analizar «lo cinematográfico como motivo», lo cual establece como «ver el cine» (1993: 58) y que Gubern llama «la influencia divística o mitogénica» (1999: 107). ¿Qué significa la experiencia de la extraescena? ¿O los dos lados de la pantalla? Público contra actores. El mundo del cine. ¿Cómo accede la realidad hasta el plano cinematográfico? Camerinos. Patios de butacas. Todos estos elementos son los que analizaremos para ver de qué forma Pere Gimferrer considera el cine como una suerte de convocatoria, de imán atrayente, de voz que todo lo ordena a su alrededor como una fuerza centrípeta.

1. 3. 3. 1. 4. Revocación

En cuarto lugar, añadimos un último apartado que pretende analizar de qué forma el cine vuelve desde la página del poeta barcelonés hasta sus cauces habituales. ¿De qué forma el texto puede replantear una película, un título, una escena...? Para ello nos orientaremos de una forma aproximada, aunque algo intuitiva en ciertos casos, por los parámetros habituales de interpretación, siempre que el texto se relacione de una forma metafórica con las imágenes y lo haga desviándose de lo comúnmente estipulado por el guión y la trama.

¿Hasta qué punto podemos decir que Gimferrer replantea una película? No se puede establecer

estrictamente el grado de originalidad de cualquier creación, así que deberemos deshacernos de ello para centrarnos en lo que José Luis Rey distingue como plano argumental o estructura superficial y plano conceptual o estructura profunda. El primero es aquel que se lee o se ve, aquello que se declara y se enuncia. El segundo es aquello que implica, que parece escondido y debe interpretarse y que se define por su imprecisión. Distingue José Luis Rey dos corrientes poéticas: la comunicativa y la objetiva. Gimferrer, según él, pertenece a la segunda. En la segunda corriente, el poeta plantea un constructo donde «el argumento no es materia del verdadero mensaje, sino su *excusa*» (2005: 53). Para esa corriente lo importante es el concepto, antes que la experiencia vital o lo anecdótico.

Esta misma lectura podríamos aplicarla al cine. ¿Qué narra una película y qué pueden comunicar las imágenes? Ambas preguntas se adhieren a sendas estructuras. La primera corresponde a la superficial; la segunda, a la profunda. Pere Gimferrer busca esas implicaciones visuales, dialoga con ellas mediante sus poemas. Sin embargo, el cine es un arte que en tanto que industria de consumo se adhiere inevitablemente a la narratividad. Debe contentar a un público. Vive de su taquilla, al menos si hablamos del cine más comercial. Sin embargo, la calidad de las cintas ha sido la de conseguir imágenes que precisamente dialoguen con ese plano superficial. Los clásicos se alzan en tanto que filmes memorables gracias a que sus símbolos visuales refuerzan o ponen en cuestión las ideas de su discurso más superficial, condensan y adensan en un solo fotograma todo un sentir acerca del cual organizar formas de reflexión. Como veremos, ese diálogo basado en la coherencia, a veces es pervertido por el cinéfilo Gimferrer al tomar prestadas imágenes con el objetivo de servir a sus fines líricos y prescindiendo de textos o constructos originales. ¿Cómo vuelve la mirada de los versos hasta el lienzo de la pantalla?

2. ANÁLISIS FORMAL Y TEMÁTICO

2. 1. Evocación

Gimferrer no abusa mai dels llibres;
els seus poemes són com un cinema
arreplegat amb mans subtils,

Joan Brossa

Tal y como ya se ha señalado en la introducción, el presente apartado irá destinado a establecer una comparativa entre el lenguaje cinematográfico y el lenguaje poético. Nos ceñiremos a cuestiones principalmente formales, aunque como se ha adelantado, la letra escrita se servirá del significado para poder realizar un salto hacia el ojo de la cámara. Aquí el verso se erige en su avance como sentido metafórico que ha de dar con la aprehensión del fotograma.

¿En qué forma se cifra el cine? Usaremos ahora para estructurar esta primera parte del cuerpo de la investigación diferentes términos pertenecientes al lenguaje cinematográfico: encuadre, montaje, enfoque y audio. Todos ellos nos remiten a toda una nomenclatura mucho más técnica que, en su momento, definiremos. Este marco epistemológico es de sobra conocido por Pere Gimferrer gracias a su formación como cinéfilo en las páginas de revistas especializadas del momento, destaquemos en este caso *Cahiers du cinéma*. Es desde esa conciencia que el poeta puede realizar esa translación, ese punto de encuentro entre poesía y cine. No será ya una poesía hablando de cine pero sin llegar a aprehenderlo (como quizás ocurre en el poema «Caballos en el aire» de Jorge Guillén citado en el apartado 1.3.2.1), sino una poesía cinematográfica emplazada en una epistemología fílmica clara y concisa que pretende llegar hasta su esencia artística.

Obviamente, en estos cuatro elementos que se han mencionado no se cifran todas las posibilidades de la técnica cinematográfica, ahora bien, han sido escogidos frente a otras por las siguientes razones. En primer lugar hablemos del encuadre, unidad básica de significado dentro del séptimo arte, el cual Marcel Martin define como la herramienta que construye «el primer aspecto de la participación creadora de la cámara en la filmación de la realidad exterior, para transformarla en materia artística», a lo cual añade más adelante: «La elección del material filmado es el estadio elemental del trabajo creador en cine: el segundo

punto es la organización del contenido del marco que ahora nos ocupa» (2002: 41). Es decir, el encuadre es la mirada, la disposición de un instante y, de hecho, Dolores Martínez Ramírez reflexiona en su tesis doctoral *El encuadre cinematográfico: un estudio sobre el 'límite' de la composición bidimensional* sobre el concepto de *frame* acudiendo no solo al inglés sino también al alemán. El término usado para referirse a encuadre es *einstellung* el cual «se puede entender como una manera de posicionarse en el mundo» y continúa citando a Wim Wenders: «significa la actitud con la que alguien se acerca a algo psicológica o éticamente, esto es, la manera de sintonizar con algo y de asimilarlo después» (2017: 47).

En resumidas cuentas, podemos afirmar que el encuadre es una aproximación a lo que hay al otro lado de la pantalla y la unidad previa al desarrollo de la narratividad, la cual viene dada con la organización de los planos. El cine ha sido tradicionalmente un medio para contar historias, más que para tender puentes líricos y desafiar el discurso racional. Dan fe de ello un siglo entero de metraje y el hecho de que gran parte del séptimo arte se ha basado en la novela decimonónica. Podríamos hablar de un cine mucho más experimental y más lírico, por ejemplo el desplegado por los nuevos estilos vanguardistas de los años 20. Ahora bien, no van a ser esas expresiones las que en esta investigación se tomen como referencia. Como veremos, las fuentes de Gimferrer van a ser los éxitos de la edad dorada de Hollywood. Es por eso que si poesía y cine deben encontrarse, deben hacerlo desde esa narratividad ausente o desde una pseudo-narratividad. En *La muerte en Beverly Hills* vamos a poder ver algunos fragmentos donde parece desarrollarse una historia; ahora bien, no llega a ser así, tan solo se simula, es un lirismo *a la manera del cine*.

En la anterior cita a Marcel Martin hemos dejado de explicar ese «segundo punto» y es que el crítico al referirse a la organización del «contenido», de lo que está hablando es del montaje:

El propósito del montaje es ordenar el relato cinematográfico de manera que se entienda, que genere interés, creando un ritmo temporal a partir de la suma de las diferentes cadencias de cada plano. Y por si no hubiera bastante trabajo con todo eso, el montador, además, tiene que empalmar todos los cortes o planos de la película para que el discurso discontinuo parezca continuo como nuestra realidad (Sellés y Racionero 2008: 62-61).

«Interés» parece sugerir «suspense» y este a su vez puede llevarnos hasta lo «narrativo». Ya hemos señalado que ese es precisamente el elemento a evitar por parte de la lírica moderna, entonces, ¿no deberíamos eliminarlo de nuestro paradigma de análisis? Principalmente es verdad que el montaje se ha usado como el medio más útil para contar historias, sin embargo, en la obra de Gimferrer veremos otros tipos de montaje como, por ejemplo, el practicado por Sergei Eisenstein y del cual ya hemos hablado en la introducción, aquel que buscaba evidenciar un significado de la imagen.

Hay un tercer lugar, vacío, que debiera estar ocupado por el plano secuencia como herramienta fundamental de la gramática fílmica. «Una secuencia completa rodada en un mismo y único plano, normalmente en movimiento» (Orte y de Santiago 2016: 29). Es en resumidas cuentas una serie de planos que se suceden sin la necesidad de los cortes que impone el montaje, siendo, en definitiva, otra forma de mostrar un mismo relato. Es un recurso ampliamente usado por el cine, sin embargo, ¿cómo definir si hay corte o no hay corte? ¿En qué momento delimitar el fin del plano en movimiento y el inicio del plano secuencia? La inclusión de esta herramienta propia del desarrollo del encuadre complicaría sobremanera nuestro paradigma, el cual, cuando sea necesario, se detendrá en aquellos fragmentos en los que dicha *secuencialidad* se intuya. No obstante, no dispone ese recurso de mecanismos que le permitan evidenciarse, o, por lo menos, no en la poesía de Pere Gimferrer. Es por ello que su lugar ha sido tomado por el enfoque, uno de los aspectos que más desapercibido ha pasado a lo largo de la historia del cine. Nadie se acuerda del enfoque hasta que desaparece. En Gimferrer ocurre algo similar. La palabra no puede enfocar y desenfocar. Todo cuanto se dice puede verse irremediablemente de forma nítida⁸. Sin embargo, nuestro autor busca formas (partiendo del significado) para llegar hasta el desenfoque, mecanismo que patentiza la naturaleza cinematográfica del referente apelado mediante los versos.

Finalmente, como no puede ser de otra forma, resulta necesario hablar de audio, del sonido. Podríamos en un principio mostrarnos escépticos. Racionero recuerda que «como dice Hitchcock, el diálogo es ruido. La información tiene que llegar por medio de la imagen, tal como sucedía en el primer cine mudo» (2008: 22). En cuanto apareció el sonido, el diálogo se hizo con el liderazgo de la acción, deteniendo así la expresividad de la imagen (39). Ahora bien, va a ser con la llegada de filmes como *M, el vampiro de Dusseldorf* de Fritz Lang o *El cuarto mandamiento* de Orson Welles que «se instauraron muchas de las ideas de lo que es el verdadero sonido cinematográfico. La idea primordial es que el sonido no tiene por qué ser un reflejo fiel de la realidad» (40). Precisamente el último director influenció mucho en la imaginación del joven Pere Gimferrer, es por ello que la banda sonora y el diálogo supondrán en ciertos momentos experimentaciones líricas que el autor barcelonés soluciona de una forma cinematográfica y original.

¿No sería necesario mencionar el plano o el ángulo? Al ser dos conceptos principalmente ligados al encuadre, se ha decidido que se desarrolle dentro de dicho apartado.

¿No deberíamos hablar también del punto de vista? Hemos de decir que no es precisamente un elemento que se trate de forma patente a lo largo de los versos de Gimferrer, sino que más bien es una cuestión que se encuentra imbricada en la misma naturaleza del encuadre o de su angulación, por lo tanto, a propósito de estas cuestiones se comentará el punto de vista cuando se considere pertinente. De hecho, Orte

⁸ Podríamos iniciar una auténtica discusión inacabable acerca de cómo eso no es así. Ahora bien, quizás no debamos perdernos por derroteros ontológicos acerca de la naturaleza del verbo.

y de Santiago comentan que «normalmente, la inclinación de la cámara está relacionada con el punto de vista específico que el director quiere ofrecer en una determinada toma. De este modo, tendrá en sus manos la posibilidad de mostrar la vida con los ojos de sus personajes» (2017: 39). Aducen el ejemplo de *Casablanca* en la escena en la que el avión donde viajan Laszlo e Ilsa se pierde en la lejanía. La cámara adopta un ligero contrapicado el cual se mimetiza con el punto de vista de Rick y el capitán Renault quienes se quedan en tierra (40-41). Así pues, prescindiremos de un apartado propio para el punto de vista.

¿Y la iluminación? También excluimos la luz ya que sí que es verdad que en algunos momentos en los versos de Gimferrer podemos hablar de una iluminación expresionista o colorida pero no hay un tratamiento concienzudo. En algunos casos, se hará mención y se comentará siempre que sea remarcable en cuanto al sentido de lo lírico. Ahora bien, no dispondrá de un apartado propio por no suponer su translación poética un proceso notable. Podemos hablar de brillante, de iluminado, de oscuro, de tenebroso, de colorido... Y podríamos realizar su clasificación pero no procedería traer a colación el proceso de significación, más allá de que la palabra «brillante» sugiere una escena «brillante».

A continuación iniciaremos el análisis de los diferentes poemas, aunque cabe antes advertir de que no se seguirá un orden diacrónico, sino que en función de cada uno de los recursos que se analicen se acudirán a una u otra composición, independientemente de a qué momento creativo pertenezcan. No por eso esta cuestión se pasará por alto, al contrario, se comentará siempre que sea necesario y relevante cómo el lenguaje cinematográfico es recreado y cómo la etapa creativa tiene mucho que ver en ello. Hay, efectivamente, un cambio a lo largo de la obra gimferreriana y este recibirá su exégesis oportuna. Ahora bien, el orden, por tal de solventar de una forma clara y sintética la progresión de la investigación, vendrá marcado por qué tipo de planos y características se recrean.

2. 1. 1. El encuadre

2. 1. 1. 1. El primer plano y el plano detalle (o la cercanía)

Por la pantalla pasan seres inmateriales, transparentes, aureolados de luz.
Las productoras han seleccionado las mujeres más bellas y los hombres más guapos para ser los modernos intérpretes del pueblo. Y el cine nos ofrece cada tarde una glorificación del rostro humano en todos sus aspectos, del cuerpo humano en su totalidad, agrandado por el objetivo al tamaño de los antiguos dioses,

René Clair

En un mismo apartado vamos a hablar de ambos planos citados en el título de esta sección, ya que como veremos que ocurre con los planos más alejados, en ciertas ocasiones se hace difícil definir con exactitud los márgenes de la imagen evocada. Esta, en tanto que composición sugerida, no puede tener una delimitación clara, así que nos centraremos aquí en esos planos que juegan, en resumidas cuentas, con la cercanía de su objeto.

El primer plano lo define Racionero de la siguiente manera:

Primer plano: el primer plano encuadra el rostro de un personaje, desde aproximadamente los hombros o justo por encima de ellos hasta la cabeza. En este plano es importante no cortar el cuello del personaje ni acortar por arriba, cortándole la cabeza. Como dice John Ford, el primer plano es la mayor arma del director. Es como una bala que no se tiene que disparar de cualquier manera, sino que hay que saber guardarla para el momento de máxima intensidad dramática. Muchos directores fallan precisamente en eso; otros, como John Ford o Clint Eastwood, son unos maestros en saber ubicar el primer plano en el momento adecuado. El cineasta californiano demuestra, en filmes como *Mystic River* (2003) o *Million dollar baby* (2005), haber aprendido la lección de los clásicos. (2008: 25-26).

Es verdad que podemos encontrar otra terminología como en el caso de Alberto Harari quien a esta definición que hemos citado aduciría la necesidad de aclarar que eso es un Primerísimo Primer Plano: «Es el plano de un rostro encuadrado entre el mentón y la frente aproximadamente (o entre los labios y las cejas) y es utilizado, generalmente, en situaciones de honda tensión o dramatismo» (2013: 36). No vamos a entrar en disquisiciones que llevarían a complicar excesivamente un paradigma que debe ser simple. Por primer plano, guiándonos por Racionero, tomaremos aquel plano cercano que toma como objeto el rostro de la persona, encuadre o no su cabello o la parte superior del pecho.

Ahora bien, pese a hacer esta puntuación es necesario aclarar que los primeros planos en la obra de Gimferrer son prácticamente inexistentes. Sí que hay algunos casos en los que podemos plantear ciertas lecturas, pero no será este un recurso que use de forma patente el poeta barcelonés. Hay algunas composiciones en las que se menciona el rostro, sin embargo, esos poemas no presentan características cinematográficas, por lo que no podemos incluirlos en el presente apartado.

Esta cuestión la avalan, de hecho, las propias palabras de Pere Gimferrer, quien realiza las siguientes afirmaciones en la entrevista realizada para la presente investigación (y que puede hallarse en el Anexo A):

ELOY GONZÁLEZ: Quins són els primers plans que més l'han interessat de la història del cinema?

PERE GIMFERRER: Per què els primers? Primer pla només? En el sentit de la paraula? Però per què primer pla? No és la forma que m'interessa més.

E.G: Quina seria la forma que més li interessa?

P. G: El pla mig o general. El primer pla té força però és una cosa que té una limitació de cara a l'expressivitat. Pot només anar en una direcció. Hi ha plans molt bons a la *Passió de Juana* de Dreyer però Dreyer després ja no fa això. També ho feia de jove Eisenstein però a *Joan el terrible* ja no ho fa.

E.G: I quins serien aquests plans generals o mitjans que més l'han interessat?

P. G: El primer pla no és la meva preferida. Bé, hi ha un primer pla extraordinari. L'últim pla de *Luces de la ciudad* de Chaplin. D'això en parlo, no sé si ho ha vist, en el meu llibre.

Seria complicat de dir [els plans generals o mitjans] perquè jo no penso en plans, penso en pel·lícules i estils de realització i en aquest sentit podria dir: Mizoguchi, Oliveira (l'he tractat personalment)... És complicat dir uns quants només. Chaplin, que sí que fa servir el primer pla però també el pla general perquè ell actua amb tot el cos, exceptuant la única pel·lícula que no actua, les dugues, una muda i una sonora que no actua, però llavors fica pla general, no fa primer pla. Però Chaplin com a director és excel·lent, extraordinari.

El primer plano no es precisamente aquella imagen que más le haya inspirado, sin embargo, como veremos, podemos encontrar formas muy cercanas que a veces pueden tomarse como tales.

A continuación, hagamos una aproximación al plano detalle. Racionero lo define de la siguiente forma:

Plano detalle: el plano detalle sería el primer plano de objetos, es decir, la imagen en la que la cámara está muy próxima a un objeto. Hitchcock o Buñuel a menudo recurren a este tipo de plano, ya que son bastante fetichistas, dando mucha importancia a zapatos, cajas, medias o tijeras. El plano detalle sirve para demostrar que el cine, a diferencia del teatro, puede dar todo el protagonismo a una pequeña llave, como sucede por ejemplo en la famosa escena de la fiesta en *Encadenados* (*Notorious*, 1946) de Alfred Hitchcock (2008: 26-27).

Esta definición no acabaría de resultarnos útil, así que la combinaremos con la usada por Harari quien añade a los objetos lo siguiente: «Es el que llena [el plano detalle] la pantalla con partes minúsculas o

fracciones del cuerpo humano» (2013: 36). Así pues, nos guaremos mediante esta terminología para referirnos a planos cercanos, siendo el primer plano un ligero alejamiento que dependerá siempre de cada una de las composiciones y de lo que en ellas se describa.

Antes de entrar a analizar los diferentes ejemplos que podemos hallar en la obra gimferreriana, cabe entender qué son estos planos cercanos, ¿qué significan? Antonio Ansón, en su artículo «El humo de los trenes (fotografía, cine y poesía)» publicado en *Encuentros sobre literatura y cine*, defiende que el primer plano no solo supone un momento de tensión e introspección emocional sino que además:

El primer plano constituye otra de las grandes aportaciones del cine a los recursos del arte contemporáneo. Significa una manera de percibir la realidad de consecuencias imprevisibles. Exige una innovación intelectual sin precedentes para recomponer la fragmentación minuciosa que el cine ejerce en su manera de comunicar: la aludida importancia de los objetos en las imágenes y de los sustantivos en poesía son algunos de los aspectos más relevantes derivados del uso del primer plano (1999: 68).

Aquí se define el primer plano pero esta definición puede ser extendida al plano detalle también. En resumidas cuentas, en este apartado vamos a hablar sobre la fragmentariedad del cine, sobre su condición de visión que se aproxima y que engrandece cuanto ve, o que lo aísla. Por un lado, podremos ver admiración. Por otro, podremos ver soledad. Todas esas imágenes constituirán metonimias de un mundo vasto y extenso, metonimias, sin embargo, que captan la atención momentánea de la voz poética, invirtiendo los hechos, haciendo que el valor metonímico lo adquiera el mundo, apéndice de aquello que los versos enfocan en las cuatro aristas de la cámara. A su vez, cabría aducir a Martín Ramírez quien cita las palabras del crítico de cine Pascal Bonitzer: «el primer plano es terrorista (...) cabezas enormes, cabezas cortadas, *membra disjecta*» (2017: 93). El primer plano es antes violencia contra el espectador que violencia contra el cuerpo desmembrado, comenta Martín Ramírez. El primer plano y el plano en detalle son la expresión de un impacto.

A esto sería necesario añadir también la visión de Walter Benjamin, la cual comenta Susan Buck-Morss, quien compara la mirada de la cámara con la mirada del cirujano. «The operations of both surgeon and cameramen are nonauratic; they “penetrate” the human being» (1992: 32). Ambas figuras se enfrentan al mago y al artista quienes practican un arte del aura, de lo exterior, de lo proyectado, es decir, un arte de la confrontación con el espectador. Frente a ello, el cine, ejerciendo su violencia, se adentra en el terreno de la introyección. Las formas externas y fragmentarias al individuo (las de la gran pantalla) se inscriben en su propia forma de comportarse y de ver el mundo, ¿quizás como hicieran los traumas? Resulta curioso a este respecto señalar que *traum* en alemán significa sueño. ¿No es la gran pantalla el gran sueño del

siglo XX?

«¿Qué es propiamente el aura? Un entretelado muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar» (2003: 47). Benjamin define así el concepto y lo contrapone a la nueva forma de consumir cultura que aparece con el tecnológico siglo XX y con el asentamiento de la *masa*. Lo *no-aurático* es «acercarse a las cosas» (47) y la apropiación de esa aura y de esa distancia. La unicidad de la obra de arte pasa a ser sustituida por su reproductibilidad, fácilmente asimilable o poseíble por la sociedad de consumo, nace el aura de usar y tirar, finaliza el aura intocable, en parte porque también el autor desaparece: «la legibilidad del trazo de una obra plástica, da las pistas necesarias para poder comprender el proceso de creación del autor» (Martínez Ramírez 2017: 93). El proceso de creación es el límite que no traspasa el espectador. En el cine, en cambio, la mirada es transparente, el proceso (como todo lo concerniente a la producción industrial) se oculta y el resultado se presenta como algo natural, real o evidente, asimilable a la mirada cotidiana y a lo dado.

Cuando en 1.1.1.3 hemos hablado sobre los mecanismos de Godard de despertar la conciencia del espectador, no hemos comentado esta cuestión, y es que la materialización de la cámara a través de gestos de distanciamiento, es una forma de constatar una autoría y recuperar el carácter aurático del encuadre. De pronto recordamos. Esto *fue* un rodaje. Esto *es* una obra de Godard. En un gesto de genuino egotismo, Godard incluye en su discurso cinematográfico el error no solo como señal de identidad, sino como manera de rescatarse a sí mismo e incluirse en lo que la cámara está recogiendo. Adscribe el factor humano a una imagen que rehuye lo mundano. Ocurre lo mismo con los artistas. Reconocemos un trazo más o menos grueso, algo que parece una pequeña mancha, una corrección hecha quizás con el dedo... ¿Quizás un día mal iluminado? ¿Un tropiezo? ¿El breve temblor del pulso? En el arte podemos si no reconstruir, sí imaginar todo el proceso, todos los detalles y contingencias que marcaron la factura de esa obra plástica. Identificamos en la materialidad del lienzo, la materialidad de un cuerpo que existió.

Dentro de la poesía de Gimferrer hay toda una reflexión que ahonda en la capacidad del cine y del relato histórico de pasar por *lo real*. Sobre todo en su *Dietari* la ficción sirve a modo de moldeado del mundo. Pese a que Godard señale en la película *esto fue un rodaje*, eso no actualiza su esencia en la tangibilidad de las cosas. El distanciamiento acerca el referente, lo sujeta a nuestro mundo. Las imágenes, sin embargo, persisten en la imposibilidad de superar su virtualidad. El cine, escuela de conducta y del ser, ejerce no ya como espejo, sino como sustitutivo, algo así como un doble. Se hace de la autorreflexión una divagación sobre un *yo* reificado en imagen. Siguiendo precisamente ese hilo podemos llegar hasta el primero de los ejemplos a analizar en el presente apartado.

En *Amor en vilo* encontramos varios poemas que parecen conformar juntos lo que sería un primer

plano del rostro de la amada. Cada uno de ellos se presenta como plano en detalle. Estos serían «Brown eyes» (título que se repite con sus respectivas variantes hasta 2 veces más), «Lipstick» (reforzado por el poema «Sotto voce»), «Chiome bionde», «The skin of our teeth» y «Cunnus». Este último, realmente, podría ser excluido porque el uso del latín no remite al mundo cinematográfico, además de que la vulva pertenecería más bien al ámbito pornográfico, erótico o incluso biológico, dado que se usa una palabra que parece más bien sacada de la esfera científica. En cualquier caso, los títulos mencionados usan todos ellos idiomas que pertenecen a la principal historia del cine: la tradición inglesa y la italiana (a la que cabría añadir la francesa, la cual veremos en otros ejemplos). El primero de los títulos mencionados parece hacer referencia a la película *Big brown eyes* dirigida por Raoul Walsh, a quien Gimferrer dedica un poema en el número 170 de *Film ideal*. «Lipstick» puede hacer referencia a la película homónima de Lamont Johnson. «Sotto voce» puede ser la película de Mario Levin. *Chiome bionde* no tiene ningún hipertexto asociado pero el propio italiano ya da el tono artístico o fílmico que recorre toda la composición. Por último, «The skin of our teeth» no es una película sino una obra de teatro escrita por Thornton Wilder, ahora bien, es posible que juegue no solo con la evocación del título sino con el propio idioma, con todas las asociaciones que para el lector puede tener el uso del inglés.

Todas estas composiciones, de forma fragmentaria, parecen componer a lo largo del poemario el rostro de Cuca, que es la amada a la que van dirigidos todos los poemas, una Venus rubia que tensiona e inspira los versos de un *yo* enamorado y totalmente inmerso en una mirada cinematográfica.

Sin embargo, ¿de qué forma se crea el primer plano? El título no es suficiente, aunque sí fundamental para evocar una experiencia artística, de alguna manera para filtrar la mirada del lector y, de hecho, para cumplir con uno de los parámetros fundamentales que necesitamos para identificar lo cinematográfico, esto es la explicitación de la referencia. Encontramos el caso de «Mazurca en este día» donde leemos: «el cuévano/ se teñía de rojo entre sus dedos ásperos». Andrew P. Debicki entiende aquí un primer plano: «el *close-up* del cuévano» (1993: 47). Ahora bien, ni el tema ni la presencia de un montaje claro, es decir, de un entorno formalmente fílmico, nos invitan a asumir esa terminología de forma clara. Acudamos, ahora, al texto de «Brown eyes»:

Me decías que el viento no tenía tus ojos.
En los altos del aire, la luz estremecida
arde con dos diamantes que me incendian la vida:
en tu mirada el sol ha encendido sus rojos.

De mi vida me quedan inflamados despojos

y porque tú me miras ha vuelto a ser mi vida:
por tus ojos no vivo la noche derruida
y no veo la muerte si me miro en tus ojos.

Así el tigre acosado, así la noche en llamas
se salvan si los miras y hacia tu luz los llamas,
como yo me he salvado del collar de la muerte:

en tus ojos me salvas y en tus ojos me amas,
voy entero al imán de tus ojos al verte;
dame, para vivir, esta luz que proclamas.

En este soneto la palabra «ojos» se repite seis veces y dos de ellas como rima. A ello hay que añadir «dos diamantes», «mirada», «miras» (repetidos una vez más) y «verte». El primer plano es una presencia repetitiva, es una intensidad que recorre todo el poema y que de hecho se despliega en forma de *zoom* y con un ángulo contrapicado (en relación con esa condición de diosa o *donna angelicata* que se le confiere al *tú*). Esto último lo constata el hecho de que *ella* se encuentra en «los altos del aire» y se dice que «en tu mirada el sol ha encendido sus rojos». Además, ambos elementos crean lejanía, junto con la palabra «viento» que evoca el espacio, lo amplio, el paisaje... A lo que cabría añadir el uso del pretérito imperfecto, tiempo pasado, tiempo lejano. ¿Cómo se crea el *zoom*? Progresivamente la acción deviene en presente: empezando el poema con «me decías», concluyendo, prácticamente, en «me salvas» y finalizando en un imperativo (quizás un modo verbal que podríamos categorizar como cercano por su condición de mando y de petición) «dame» que remite directamente al tacto. La vista ha empezado desde lejos y lentamente se ha ido acercando, sentido que enfatizan oraciones como «hacia tu luz los llamas» o «voy entero al imán de tus ojos al verte». La mirada se acerca a la mirada, lo que hace suponer que, como poema inaugural, el libro se inicia con un beso, con el preámbulo a un compendio de juegos amorosos y nocturnos, y, además, como la superación de algo que tortura al espectador, esto es la superación de la fría distancia que impone la pantalla. El *tú*, desde el primer poema, ya se revela como un polo de atracción que logra cumplir los anhelos expresados por películas como *La rosa púrpura del Cairo* de Woody Allen o *El moderno Sherlock Holmes* de Buster Keaton. Además, este recurso deja claro desde el principio que la amada va a ser una presencia que va a dominar todas las composiciones, tal y como defienden Sellés y Racionero: «El acercamiento de la cámara hacia un personaje le otorga poder. Cuanto mayor es la imagen del personaje, más importante y poderoso parece» (2008: 25).

Este sentido de acercamiento, de *zoom*, se reafirma gracias a los poemas «Brown eyes (II)» y «Brown eyes (III)» ya que en ellos nos adentramos en el marrón de los ojos del *tu*, es decir, traspasamos el límite de la pantalla y del beso. En ellos se despliegan paisajes y asociaciones de libertad. La segunda de las versiones se inicia con el siguiente verso: «El color de tus ojos es así:». Los dos puntos adentran al sujeto en un color que evidencia lo inabarcable. «El color del salto del jaguar,/ pero también es como el rielar/ de luna llena en Ypacaraí». Ese reflejo de luna precisamente evoca también la «Canción del pirata», «la luna en el mar riel», usando esa diéresis que connota la métrica y el ritmo del poema de Espronceda, composición cuya imaginería libertaria se conjuga en Gimferrer: «nos empuja un viento sedicioso,/ la subversión de nubes en acoso».

Cabe señalar que este efecto de aproximación, hundimiento o *zoom* provocado por los dos puntos parece muy cercano al que encontramos en el poema «Albada» del libro *Tornado*. En él la voz poética está despierta, escuchando a oscuras el respirar del *tu*. «Yo te sentía respirar así,/ yo te veía respirar así:». Se inicia de esta forma una concatenación de imágenes relacionadas con la libertad y el éxtasis. El sujeto se deja arrastrar por esos dos puntos. Oscuridad y boca están relacionados. Estamos ante un primer plano de los labios del *tu* respirando. Además, no olvidemos los dos puntos de la primera versión del poema de «Brown eyes». Los encontramos en el verso tercero, sexto y undécimo para precisamente terminar el metro y derivar en el siguiente con «en tu mirada», «por tus ojos» y «en tus ojos» sucesivamente. No debemos tampoco desatender el hecho de que antes de los dos puntos encontramos «vida», «vida» y «muerte». Los ojos, en su forma redonda, simbolizan el principio y el fin, el todo, allí donde el *yo* desemboca. Nótese de qué forma el cambio de verso destaca ese cambio, esa derivación violenta que sitúa las pupilas en primer plano.

Retomando, sin embargo, la primera parte de «Brown eyes (II)» formada por los dos primeros cuartetos del soneto, vemos que el color evoca la «almendra», el «rubí», el «crepúsculo en el mar» y «la noche al exhalar». Todo ello culmina en el último verso que sentencia que con «tu pupila me abres en canal». Referencia, esta última, que alude de forma clara a la escena con la que se abre *Un perro andaluz*. Es de destacar la paradoja que subrayan estas últimas palabras, siendo el ojo una escisión que, sin embargo, convoca todo cuanto el *yo* es, recuerda o desea. En la misma línea que justo acabamos de comentar respecto a «Brown eyes».

«Brown eyes (III)» sigue la misma estela:

Las almendras del aire, las almendras
de cacería por los altozanos,
gavilanes de luz como tus manos,
esos tus ojos que en el oro acendras,

en las alegorías halconeras que engendras,
estos ojos ardientes de mares gaditanos,
esta luz de castaños, los centauros de templos profanos
en la selva de amores, esta misa de almendras,

La asociación de «ojos» con «almendras» se refuerza, la palabra se repite tres veces y parece situarse en lo alto, es decir, en una posición que nos lleva a inferir un plano contrapicado, lectura en la que se incide mediante sintagmas como «cacería por los altozanos», «gavilanes», «alegorías halconeras», «noches moradas» y «agonías del aire» que aparecen en el último terceto del soneto. Además, comentemos de qué forma «esta luz de castaños, los centauros de templos profanos» parece hacer referencia a *Centauros del desierto* (Ford, 1956). Colores tórridos y ocres, marrones caracterizan el film y la palabra no puede ser baladí para una voz que es capaz de conjugar hipertextos de todo tipo.

En el poema del mismo libro «On his coy mistress» tenemos también una incidencia repetitiva en cómo el *tú* se encuentra en espacios elevados, quizás sugiriendo el contrapicado:

El pliegue de tus labios, el fruncir,
este mohín de altivo desempeño;
en las estalactitas del ensueño
tu gesto siempre veo transcurrir.

Igualas el cenit con el nadir,
tu desafío con el sol del sueño;
nunca anocchece el pliegue marfileño
que dice tu deseo de existir.

El plano contrapicado lo sugieren: «mohín de altivo desempeño», «estalactitas del ensueño», «igualas el cenit con el nadir» o «sol del sueño». A su vez encontramos el siguiente verso: «tu gesto siempre veo transcurrir». ¿No es *transcurrir* un verbo que puede igualarse con *ocurrir*? En la realidad los gestos no suelen ocurrir o tener lugar, pese a que obviamente nos encontramos en el campo de lo lírico donde puede inferirse y decirse cuanto se deseé. Sin embargo, ese *pasar en el tiempo* quizás sea algo más propio de una serie de fotogramas. Aun así, el título remite al poema de Andrew Marvell y no a una película. No podemos evidenciar el cine, *a priori*; aunque sí establecer similitudes en cómo el objeto poético es descrito. No obstante, cabe mencionar la posibilidad de que el cine se halle de forma explícita en la composición a través

de las palabras «cenit» y «nadir». El primero, en relación con el plano cenital, es aquel encuadre cuya angulación picada se halla a 90º. Lo contrario sería el plano nadir, 90º en contrapicado. Si estamos en una lirica del erotismo y de los juegos sexuales, ambos encuadres resultan especialmente significativos, estableciendo así una dilogía con los términos que juegan no solo con el sol como centro organizador del mundo, siendo este la amada, sino también con la mirada del enamorado. Releyendo así el primer cuarteto vemos que el *yo* se encuentra a los pies del *tú* y que lo que a primera lectura eran los labios de la cara, han acabado siendo, también, los labios vaginales. En resumidas cuentas, el cenit del sol (*ella*) es la visión/plano nadir del *yo*. Se explicaría de esta forma por qué Gimferrer decide cambiar «To his coy mistress», que es el título del poema de Marvell, por «On his coy mistress», y es que *on* puede significar *sobre*. Sería algo así como *Sobre su tímida dama*. ¿No tendría que ser *under*? El plano contrapicado se suele asociar a un encuadre subjetivo (2.1.) y, normalmente, indicando esta debilidad por parte del que mira y poder por parte de quien es admirado. En este caso, la tímida dama sería el *yo* que se encuentra sometido al poder de la Venus rubia que se alza ante él.

En cualquier caso, retomemos «Brown eyes». La principal referencia que tenemos para estos tres poemas es la mencionada acerca de Raoul Walsh, siendo el primer soneto aquel que responde más claramente a un lenguaje estrictamente cinematográfico, gracias al primer plano, el *zoom* y el contrapicado. El resto podría evocar planos generales o panorámicos y, de hecho, encajan bien con lo fílmico al plantear sucesiones rápidas y violentas que podrían hacernos pensar en la idea de montaje. Sin embargo, cabe hacerse una pregunta fundamental, ¿y dónde están las referencias a *Big brown eyes*? La respuesta es que no parece haberlas o, por lo menos, no a una escena en concreto del film. Este hecho no hace, sin embargo, que la referencia sea incorrecta o meramente accesoria. Así explica Pere Gimferrer la relación entre el poema y su título en la entrevista que se puede encontrar en el Anexo A:

Eloy González: El fet que faci servir referències tristes o melodramàtiques en alguns casos, d'alguna forma ens parla sobre el dubte de la plenitud amorosa?

Pere Gimferrer: No va per aquí. A mi m'ha interessat molt el melodrama com a gènere però moltes vegades aquests títols molt pensats *a posteriori* del poema tenen una funció de corregir, rectificar o reorientar el poema, que ve després. Moltes vegades, no totes, els títols diuen una cosa que no és ben bé la que diu el poema. És a dir, és com una rectificació, una altra perspectiva. No sé si el Gabriel [Ferrater] ho feia amb aquesta intenció o no, però jo sí que ho faig amb aquesta intenció.

El título es algo que busca no representar exactamente cuanto aparece a continuación, sino más

bien aportar otro punto de vista u orientar la lectura. De hecho, añade, al continuar la entrevista: «I el títol... fa una mena de reverberació entre ell i el poema que pot reorientar tots dos o fer un joc de miralls estrany. Això és deliberat. Tampoc fa cap falta que el lector sàpiga d'on surt aquest títol, ni tan sols què vol dir». De ello se infiere que no tiene por qué haber una referencia directa a la película, pero la cuestión es que el film, la evocación de su título y todo lo que esta comporta están ahí.

Otro poema del mismo libro, «Milady», constata ese paso del *yo* poético al ámbito divino de la pantalla:

Ved un ojo espectral inmensamente abierto,
el asombro de una mejilla pulida por la lluvia,
la espiral ya sin gritos de una oreja vacía,
un brazo que hasta el codo calcinó el sol en julio.
Así se ha descompuesto mi forma terrenal.

Un mismo primer plano parece recorrer de arriba abajo el gesto estupefacto del espectador, el cual ha dejado atrás su «forma terrenal». El *yo* se contempla. Dos versiones de uno mismo. Esta vez, sin embargo, ¿quizás sea un plano picado? Se puede inferir a partir del propio sentido, de esa mirada que se proyecta desde la imagen hasta el contemplante, de ese ojo pasmado que parece haber quedado muerto en lo «terrenal». Todavía podemos ahondar más y conectarlo con la famosa escena de *Psicosis* en la que Marion Crane es asesinada mientras se ducha (00:45:55). El ojo, la lluvia, la espiral [Figuras 1 a la 3] y ese descenso dilatado por la sintaxis y la longitud de los versos parecen evocar el desagüe, la mirada muerta de la protagonista (de la cual se aleja la cámara describiendo una espiral) y el insistente silencio que queda tras la banda sonora en la que ya no quedan gritos («espiral ya sin gritos»), sino solo el sonido del agua cayendo en la bañera. Fijémonos en cómo Gimferrer describe el estilo de Hitchcock en la revista *El Ciervo* de una forma que parece remedar aquí: «Las constantes básicas [con respecto a *Los pájaros*] del estilo de Hitch permanecen en todo inalterables. Su montaje sigue siendo el clásico, llevado a la perfección de siempre —campo y contra-campo en las conversaciones, rápida sucesión de planos breves en los ataques de los pájaros. [...]. El poder de síntesis y la capacidad de sugerencia alcanzan cumbres insospechadas» (1963e). Una escena sin demasiados efectos, construida a partir de planos elocuentes que se suceden los unos a los otros, sin especiales florituras. Si bien Gimferrer está hablando de otra película, podemos intuir que en el poema usa precisamente ese estilo al que está acostumbrado. Los versos se desarrollan con una misma longitud. Se hilan mediante el asíndeton. Una asepsia en blanco y negro recorre estas imágenes monocromas. Gimferrer imita también el ritmo de ese tiempo dilatado en el mínimo movimiento del encuadre.

Introducimos de este modo otro elemento más, esto es el movimiento. Como veremos a continuación, los primeros planos pueden ser usados como pedazos cercenados de la realidad, fotogramas estáticos, pese a recoger el movimiento, que se combinan entre sí para conformar una imagen mayor (recogemos lo dicho unas páginas más arriba sobre la violencia que esto supone y su carácter metonímico. ¿Qué otra sucesión de *close-ups* en la historia del cine ha sido tan famosa y tan violenta como la que acabamos de citar?). Ahora bien, en «Milady» aquello que se ve-graba son realidades sucesivas y por lo tanto se sugiere la idea de un plano secuencia. A ello cabría añadir algo que ya se ha comentado, esto es el uso de versos largos, pausados y de sintaxis repetitiva, casi a la manera de un paso marcado, de un discurrir.

¿Cabría llamarlo *travelling*? No, ya que el desplazamiento de la cámara en este caso se realiza mediante ruedas o raíles. ¿Cómo se sugiere un raíl en un poema? Posiblemente podamos verlo en movimientos más amplios, que abarquen el seguimiento de la acción de un personaje o que se extiendan a lo largo de un paisaje. Aquí, en cambio, el movimiento es mínimo. Nos limitaremos así a llamarlo plano secuencia, recurso que más adelante analizaremos en profundidad.

Antes de pasar a montajes que no expresen movimiento sino fragmentariedad cabe reflexionar sobre otros tres poemas de *Amor en vilo* donde veremos características que se han comentado y que se repiten. El primero de ellos es «The barefoot contessa» que es una referencia al filme dirigido por Joseph L. Mankiewicz (1954) y

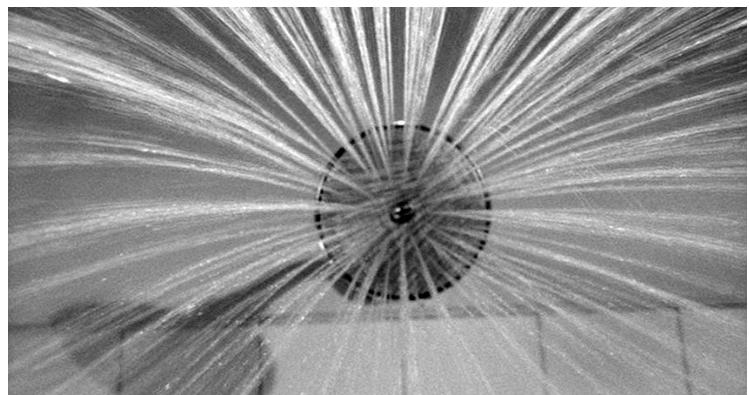


Fig. 1. Primer plano de la ducha.

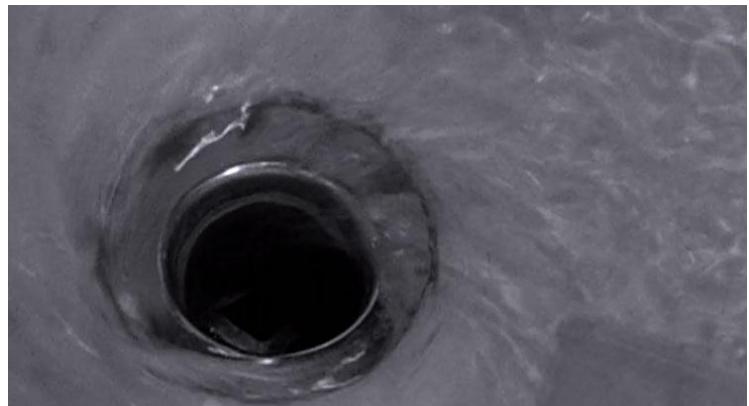


Fig. 2. Primer plano del desagüe. Espiral de agua.



Fig. 3. Primer plano de Marion Crane.

protagonizado por Ava Gardner y Humphrey Bogart. En él leemos lo siguiente: «No sé si es color de ámbar o de vino,/ como la mar de Ulises, el esmalte/ de uñas de tus pies. No hay gerifalte/ que raye el mediodía con más tino». En este caso el primer plano no viene sugerido por el cuerpo textual sino que se puede inferir a partir del título. En la película citada encontramos una escena en la que la protagonista, descalza, se besa con un hombre (00:14:17), pese a que no se muestre, sino que se sugiera [Figura 4]. Tal y como la imagen evidencia lo que encontramos aquí quizás sea más bien un plano medio, por abarcar dos figuras, aun así el plano que describe un beso suele ser un primer plano. No deja de ser este lo contrario de esa escena, su reverso, así que lo trataremos como tal a falta de una distinción clara entre primero y medio. Dicho esto, el poema por sí solo no nos llevaría a esta conclusión, en este caso es el título el que sirve a modo de guía para sus versos. La mirada contrapicada, además, puede venir sugerida por ese «gerifalte». Podemos ir más allá



Fig. 4. Fotograma evocado en el poema homónimo de Pere Gimferrer.

y no detenernos en el plano sino directamente en el estilo del director. Sobre *Cleopatra* Gimferrer escribe en *El Ciervo*: «Mankiewicz, Joseph L. Pennsylvania, 1909. *Eva al desnudo*, *Carta a tres esposas*, *La condesa descalza*, *Julio César*, *Ellos y ellas*. Objetividad. Cine contenido, analítico. Frialidad, acaso. Facultad de estudio psicológico. Cerebralismo. ¿Preminger? Más. Y mejor. Audacia, novedad (Marlon Brando, en el papel de Marco Antonio [*Julio César*] o metido a cantante [*Ellos y ellas*])» (1964d). El soneto de Gimferrer se orienta hacia un estilo que puede encajar con esa descripción, con un lirismo más bien analítico. Cuando el tono general del libro de *Amor en vilo* es la celebración de un éxtasis a partir de la concatenación de imágenes báquicas o de símbolos sexuales, ahora lo que encontramos es la condensación en el color de una uña todo un mundo de referencias que no se dejan llevar por el entusiasmo, sino que se recrean en los sentidos de las palabras, al más puro estilo quevediano. La dilogía, el políptoton o la similicadencia trapan la mirada del lector en el morado:

Y sé que no va a irse como vino
este esmalte de uñas: que resalte
en mis ojos, que mi memoria asalte
como asalta la luz el estornino.

El último verso es el que libera al lector, le deja pasar a la siguiente estrofa. Ha jugado con él, ha imbricado una palabra en otra y es con el pájaro que el juego conceptual se abandona. Fijémonos en cómo la imitación de una escena, en este caso, ha llevado también la transposición de toda una impresión. Esta es la idea que de Mankiewicz se ha hecho Gimferrer.

Añadimos a esto un movimiento que hemos podido ver en «Brown eyes». Ahora el sujeto también se sumerge en el color rojo o violeta como quien se zambulle en el mar, quizás también sugiriendo un efecto de *zoom* que culmina con el último verso: «se ha derrumbado en ti todo mi ser».

Muy relacionado con este poema podemos encontrar el sensualismo de «Walking around» de *Amor en vilo* donde el inglés sirve como orientador de la interpretación, aunque también podemos inferir una referencia al poema homónimo de Neruda publicado en *Residencia en la tierra*. Aquí el sujeto roto de la voz del chileno se rehace en el lento discurrir del cuerpo de Cuca. Su anatomía no sirve como metáfora de un individuo ortopédico y desgajado de su propia existencia, sino todo lo contrario: en el cuerpo del *tú* la inconsistencia del *yo* se recomponen. Lo que parece una cámara lenta da cuenta de ello:

Un desgarrón del aire detenido,
las avenidas de la ligereza:
tu caminar a construirse empieza
con la jardinería del silbo.

Silbo del aire, sí, tu pie ha sabido
hollar la claridad de la cereza.

«Aire detenido», «ligereza», «construirse empieza» parecen orbitar alrededor de un plano contrapicado lento que se desarrolla progresivamente, siguiendo la típica escena en la que la actriz principal es presentada en escena en todo su esplendor, siendo normalmente la cámara lenta una forma de dejar patente la impresión que causa. Los pies y la fetichización del paseo indolente cobran forma aquí y lo hacen a un ritmo que se dilata ya que los verbos se encuentran dislocados mediante hipérbatos o encabalgamientos. Esta escena prototípica la podemos hallar en películas como *Los caballeros las prefieren rubias* (escena en la que Marilyn llega a la cena vestida de rojo), *Pretty Woman* (Julia Roberts se va de compras acompañada de la canción que dice «Pretty woman walking down the street» o sale acompañada de Richard Gere), *La Máscara* (Cameron Diaz, a cámara lenta, es admirada por la *male gaze* que proyecta Jim Carrey) o *Fraude* de Orson Welles (se inicia con el paseo de la que por aquel entonces era su pareja, Oja Kodar [el documental retrata la mirada de los hombres siguiendo sus piernas y su culo]). La posición a final

de verso ensancha el tiempo, agranda las acciones. Además de ello, el silbido añade otro elemento prototípico de las escenas saturadas por la llegada femenina, silbido que en la gran mayoría se han convertido en melodías difusas de una trompeta con sordina (*Con faldas y a lo loco*) o de un saxofón (*Taxi Driver*). Podemos intuir además una referencia a la poesía de Miguel Hernández y a sus *Silbos*. Destacamos aquí «El silbo de mal de ausencia» donde el sujeto poético afirma que se llama Pedro («Pedro me llamo, y como tal me obstino/ por verte la mirada»⁹ [vv.163.164]) y que en la soledad de la montaña, pues es cabrero, siente la necesidad de acompañarse de una mujer. Anhelante afirma: «Al silencio la oreja izquierda inclino/ por ver si siento el aire de tu pierna/ subiendo en equilibrio la montaña» (vv. 167-169). Pere-Pedro Gimferrer reubica el referente de la misma manera que ha hecho con Neruda, siendo el caudal cultural del que parte representación de un estado anterior ahora superado. La hipertextualidad sirve a modo de comentario que amplía el poema.

Para volver a la presencia del cine podríamos añadir también el intertexto de *Interludio azul*, texto que se complementa con *Amor en vilo*, y donde tras una cita con Cuca, la voz narrativa describe: «la veo alejarse como en cámara lenta, pisando firme siempre, rubia y casi sonambúlica, al modo de la Robin Vote a la que Djuna Barnes describe aparentemente *distracted* a su llegada a Nueva York en el capítulo final de *Nightwood*» (2006a: 21-22). Y, en otro momento del mismo libro, encontramos la referencia a otro recurso cinematográfico: «La veo avanzar en *travelling* ante las grandes ventanas de cristalería diáfana» (2006a: 76). Ahora bien, este recurso será comentado más adelante, en el apartado 2.1.2.1.

Retomando, sin embargo, la preponderancia del título como orientador de la interpretación, podemos aducir otra composición, esta es «*Androgyne, mon amour*» que recuerda a la película *Hiroshima, mon amour*. Al comienzo de esta puede verse un abrazo. Son dos cuerpos desnudos. ¿Están amándose? No podemos concluirlo pues no se ven los rostros. ¿Quizás estén protegiéndose? ¿Tienen miedo? [Figura 5] Lentamente algo que podría ser tierra o nieve los cubre o quizás ceniza resultado de una explosión nuclear. Finalmente, desaparece dejando ver una piel limpia, casi como si lo que se acaba de ver hubiese sido un recuerdo que impregna el presente. ¿Mientras aman, el pasado atormenta esos miembros? En el poema de Gimferrer encontramos referencias a la nieve, a la tierra y al



Fig. 5. Fotograma que parece sugerir la composición de Pere Gimferrer.

⁹ Partimos de la versión ofrecida por Carmen Alemany Bay en su análisis «Casi un inédito hernandiano: “El silbo de mal de ausencia”» (1988) en *Anales de Literatura Española*, n.º 6.

cuerpo. Ahora bien no se sugiere ningún plano de forma evidente, simplemente el título nos lleva a ese resultado, estableciendo además un juego con el lector. En la escena ambas personas parecen ser un solo ser, fundirse en una sola acción. «Androgynous» posiblemente establezca un diálogo con esa capacidad del amor y



Fig. 6. Mae suplica a Earl.



Fig. 7. Primer plano de Mae suplicando.

la imagen del amor para dar la sensación de unión.

Encontramos exactamente la misma situación en «Clash by night» del mismo poemario. Aquí el título evoca el filme homónimo (Lang 1952) y el poema «Dover beach» de Matthew Arnold. La composición es especialmente visual y erótica:

En una cabalgata de valkirias, la nube
[...]
De tu vientre a tus ojos mi mirada en ti sube.

Tu desnudo de arena y de luz de querube,
tu desnudo de oro y de conflagración,
remansado en las aguas del pelo en ignición,

El *yo* fantasea acerca de un encuentro sexual, un encuentro en la noche como sugiere el título. Unas veces el *tú* se encuentra arriba y otras el *yo*, pues primero ella es «valkiria» y luego se encuentra en la «arena» tendida. Esto nos lleva a considerar dos posibles escenas que pueden evocar estas palabras. En primer lugar, destaca el momento (01:18:00) en el que Mae (Barbara Stanwyck); quien, por cierto, aparece con un peinado rubio y corto, ¿como un querubín?, en posición de suplicante charla con Earl (Robert Ryan) sobre el futuro de la pareja [Figuras 6 y 7].

En segundo lugar, encontramos la escena (00:31:00) en la que Peggy (Marilyn Monroe) y Joe (Keith Andes) juegan en la playa: humedad, arena, juventud y belleza. En ella, Joe la agarra por los pies y la pone boca abajo mientras ella ríe con las sacudidas de su novio. El erotismo estalla en el momento en el que

la cámara realiza un primer plano de Peggy (con un pelo también angelical), de forma que se sugiere una escena sexual [Figuras 8 y 9]. Earl desde la distancia observa la situación e imagina también un momento erótico. Le cambia el gesto, el deseo parece arrebatarlo y una explícita composición nos revela que está sufriendo una erección. ¿Cómo? Con la sombra de la farola que destaca junto a él [Figura 10]. ¿Es la reacción de Pere Gimferrer la reacción de Earl? ¿Es él un *voyeur* de sí mismo? En cualquier caso, como vemos, es el título el que hace que los versos agranden sus posibilidades. ¿Podrían sugerir un primer plano? Sí, pero, de nuevo, resulta necesaria la guía comentada.

Para concluir este repaso por los poemas de la segunda etapa castellana de Gimferrer, resulta muy interesante acudir a «Again» de *Amor en vilo*. El poema se inicia de la siguiente manera:



Fig. 8. Peggy y Joe juegan en la arena.



Fig. 9. La escena pasa a ser erótica.



Fig. 10. Earl reacciona.

En el patio de luces de la nieve,
los botines del aire han dibujado
la huella azul de un alazán alado:
aquel invierno del sesenta y nueve.

En esta composición el *yo* recuerda el primer encuentro con la amada y reflexiona sobre cómo el seguir amándose no deja de ser una forma de recordar. Ahora bien, uno de los aspectos clave que resulta más destacable es la relación de planos que dentro de estos cuatro versos se despliega. Tál y como hemos podido

ver, en esta segunda etapa castellana el plano contrapicado se usa frecuentemente para representar a la amada que se halla por encima. Su divinización se enmarca dentro de la pantalla cinematográfica algunas veces, metamorfosada en los símbolos eróticos rubios de todo el siglo XX. En esa línea, de nuevo, hallamos «aire» y «alazán alado». Sin embargo, esa imagen que es un *arriba* enfoca realmente un *abajo*, puesto que lo que se describe son unas huellas en la nieve, lo que sería un primer plano picado. Se inscriben en el poema las líneas de tensión que dibujan la imagen, el espectador que mira hacia la pantalla y la imagen que mira hacia un *abajo*. Sumemos que los signos del contrapicado aluden a un plano más grande: «aire», «patio de luces». Se descubre así una tensión entre cercanía y lejanía.

Si continuamos con el segundo cuarteto leemos:

No fue un invierno largo ni fue breve:
sin duración, aún no ha terminado;
amanecida y noche lado a lado,
a persistir en el amor se atreve.

En estos versos los contrarios (largo-breve/amanecida-noche) continúan el juego simbólico y erótico con el que precisamente el año quiere resignificarse. Aquí sesenta y nueve hace también referencia a la postura sexual, revirtiendo en el concepto de arriba y abajo, acudiendo a la síntesis como forma de saturar los límites significativos del soneto. El tema de este poema es el límite cerrado del círculo. «Again» es la constatación de la experiencia del reencuentro y del redescubrimiento: lo que estaba alejado y está cerca, lo que estaba arriba y ahora está abajo: un celebrado mundo al revés.

Frente a este despliegue de imágenes eróticas, consecuencia de la plenitud amorosa que hallamos en poemarios como *Amor en vilo* o *Tornado*, podemos acudir a la desorientación existencial que toma la palabra en la primera etapa catalana de Gimferrer. Si en «Milady» hemos encontrado movimiento, ahora lo fragmentario, un discurso más bien entrecortado y menos fluido, ha de balbucear ante la realidad desierta o *L'espai desert*. En el ejemplo que se va a aducir, podremos ver de qué forma, diferentes primeros planos se conjugan de una manera fragmentada para construir una imagen de la disgregación, algo contrario a lo que justo acabamos de comentar. La composición I del libro mencionado, termina precisamente con esa sucesión de primeros planos o planos en detalle, casi a la manera de un deshacerse, como si el *yo* que ha recorrido el poema se hubiese roto en pedazos. A continuación citamos parte del final del primer (I) poema:

La roda

s'haurà d'endur també la terrassa, els passeigs,

les cadires plegables, els colors de la lona,
els carrers de sota el xàfec, nítid, d'aquell estiu,
corredisses, i rèiem, mànec blau d'un paraigua.

Como podemos ver encontramos una sucesión de imágenes que redundan en un mismo plano general sugerido. El primer plano o el plano en detalle fragmentan una originalidad y apelan a la visión de lo caótico, de lo desordenado y de lo enumerado sin un plan previo.

El poema es un paseo por el recuerdo y la ciudad, un tránsito por ese *espai desert* o *wasteland* que habita la existencia de la voz poética. Es verdad que la ciudad es el lugar predilecto de lo fílmico (siendo Nueva York su epítome) pero aun así, ¿cómo podríamos aunar todos estos versos bajo la etiqueta de fílmicos? ¿Estamos ante planos en detalle? El texto evoca una escena nostálgica de niñez. ¿Es eso cine melodramático?

No vamos a categorizar esto como poesía cinematográfica, pero vamos a señalar que la lectura es posible. Da cuenta de ello el estudio que realiza Antonio Ansón en su libro *El istmo de las luces* donde analiza de qué forma el séptimo arte influyó en el estilo de la poesía vanguardista y, por extensión, en toda la literatura que estaría por venir. El crítico señala que:

Coincidendo con el nacimiento del cine, tiene lugar un cuarteamiento en el cuerpo mismo de todos los textos del arte, con una consecuente multiplicación de puntos de vista por donde la información accede y se proyecta en el poema. Por otra parte, el autor parece que pierda paulatinamente responsabilidades sobre el acontecer de los discursos. Se rompe, por consiguiente el pacto de la ficción, suplantado por una nueva norma para la fábula; antes mimética, ahora literaria, por un lugar desde donde ver, visión, enclaves del mirar.

[...] Antonin Artaud confirma esta cualidad compartimentada que caracteriza toda visión cinematográfica, «car il faut noter que sa vision du monde est fragmentaire». La consecuencia inmediata de esa ruptura [la fragmentariedad del cine] sobre la extensión total del poema será una reducción progresiva de la longitud de los segmentos hasta alcanzar el núcleo de la expresividad del primer plano para el cine, y el sustantivo para la poesía (1994: 28).

En la enumeración citada del ejemplo, los sustantivos, quizás a modo de primeros planos, se suceden de una forma fragmentaria y sin continuidad y proporcionando el tono esa sensación de pérdida de «responsabilidades» que acusa Ansón en la nueva poesía influida por el cine. No se inscribe en la página una voz poética romántica, sino una cámara o un ojo aséptico que recoge aquello que aparece ante la lente. Quizás el segundo poema de *L'espai desert* ejemplifique mejor esta cuestión: la sucesión de sustantivos

revestidos de literalidad nos informa de unas imágenes que «no nos llevan a ninguna parte, nos dejan muy cerca de un significado desnudo, en el encuentro fugaz de la suma poética» (Ansón 1994: 29):

Aquesta grisor
de sirenes, de fum i de barcasses,
de xemeneies fosques i de surge envilit,
la paret de maons, el carrer buit amb taques de quitrà.

Este poema lo analizaremos más adelante, ya que nos encontramos en el terreno de los planos generales. Aun así, podemos comentar cómo la mera (y aparente) referencialidad y un estilo cercenado son influencias del guion cinematográfico, eso que encontramos en «mànec blau d'un paraigua». Compárese con la descripción telegráfica que anteriormente hemos visto con el cine de Mankievicz (1964d).

No solo son el guion y el plano las fuentes de estos versos sino también la propia sensibilidad de un siglo que se ha cultivado, educado y crecido en el culto a la imagen. Otro poemario, *Els miralls*, se inicia con el poema «Paranys» en el cual se explicita parte del haber plástico con el que trabaja el verso de Gimferrer:

Diuen que Apollinaire escrivia
aplegant fragments de converses
que sentia als cafès de Montmartre: perspectives cubistes,
com els retalls de diari de Juan Gris,
paranys
quan el fons és més nítid que la figura central.

Todas esas imágenes no dejan de ser *trampas* (¿o *trampantojos*?) que lo que hacen es realmente reflexionar sobre esa figura central emborronada que es la poesía. A través de la pintura, a través de la experiencia urbana y a través del periódico la experiencia visual (o cinematográfica) se imbrica en los versos del poeta barcelonés, en forma de recortes, de pequeñas referencias, de frases alcanzadas al vuelo como es el mismo poema, pues se inicia con «Diuen que».

Este «Diuen que», en cambio, en otros momentos es sustituido por un verbo de la mirada. En «Albada» leemos «te veía»; en «Milady», «ved», en «I» de *L'espai desert* empezamos con «Ara els veig des de molt lluny» o «Sans laisser d'adresse» en *Els miralls* también comienza con «El panorama és/ un tancat de lilàs:».

José Luis Rey cita a Roland Barthes para comentar esta conciencia del acto de la escritura

aduciendo que coincide con el segundo grado del lenguaje que el lingüista francés teorizó. «El espejo, en este inicio de la etapa catalana, es pues un símbolo del segundo grado del lenguaje. En el espejo vemos ver. En el espejo del poema, escribimos que escribimos» (2005: 185). Esta constatación de lo artístico es una invitación a la entrada. Una puerta, una ventana o cualquier marco son índices que señalan hacia un contenido. Estas invitaciones a la visión o a la captación de un momento efímero muchas veces se hallan en el inicio del poema y recuerdan precisamente a las reflexiones que Deleuze realiza en su obra *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Estas fórmulas parecen actuar a modo marcos de entrada o antecedentes de la reflexión. Quizás como ya han hecho los dos puntos en otros poemas y como hace el último ejemplo ahora aducido. «Las puertas, las ventanas, los mostradores, los tragaluces, los cristales de auto, los espejos, son otros tantos cuadros dentro del cuadro» (Deleuze 1984: 30). El cine está lleno de esos fragmentos que se conjugan a través de la sucesión de planos, a través del *travelling* o de forma simultánea como en los filmes de Yasujiro Ozu. Deleuze, de hecho, cita precisamente uno de los planos secuencia más famosos del cine, obra, precisamente, de uno de los directores más citados por parte de Gimferrer: ... *Y el mundo marcha*, de King Vidor. «La cámara se adentra en la muchedumbre a contracorriente, se dirige hacia un rascacielos, trepa hasta el piso veinte, encuadra una de las ventanas, descubre una sala llena de escritorios, entra, sigue y llega hasta un escritorio detrás del cual está el héroe» (Deleuze 1984: 41). ¿No es precisamente el *yo* el héroe (imposiblemente épico y elidido) del poema?

Para responder a esta pregunta podemos acudir a José Luis Rey quien analizando el libro *Els miralls* contrapone la nueva etapa catalana de Gimferrer con la anterior etapa castellana, la cual justo acaba de dejar atrás, y afirma que con esa primera publicación en catalán en 1970 tiene lugar un cambio temático en la poesía del barcelonés. «Ya no será el espacio de la obra lo abordado en la lírica catalana, sino la naturaleza del sujeto» (2005: 177). Habla por sí misma la cita que aporta Rey, extraída de una entrevista concedida por el poeta a Antoni Munné en la revista *El viejo topo*. En ella afirma que «en castellano podía hacer hablar a un personaje poético», pero añade que en su lírica catalana «el que habla soy casi siempre yo» (2005: 181).

Para terminar esta sección dedicada al primer plano no es necesario cambiar de libro. En el mismo poema introductorio a *Els miralls* que hemos comentado encontramos también una sucesión de primeros planos. Esta vez, sin embargo, disponemos de más puntos de anclaje sobre los cuales afianzar nuestra interpretación. El fragmento reza como sigue:

Com el retorn d'Eurídice dels inferns, les bicicletes, els nois que venien de jugar al tenis i mastegaven chewing gum,

rosses esquenes, cossos daurats —delicats—, les noietes de mitjons vermellos i ulls blaus d'Adriàtic que bevien gin amb taronja,
 les que es banyaven nues a les novel·les de Pavese i en dèiem noies topolino.

En este fragmento encontramos de nuevo la sucesión de sustantivos y la muestra fragmentaria de la realidad. Añadamos, esta vez, la presencia de elementos de la cultura popular y más concretamente ese *chewing gum* que remite a la cultura anglosajona y si hubiésemos continuado habríamos encontrado *happy forties*. El poema, además, alberga dos referencias cinematográficas que ayudan a orientar la interpretación. Leemos: «El món d'Orfeu és el de darrera els miralls». Es este verso una alusión a la película *Orfeo* [Figura 11¹⁰] de Jean Cocteau (1950), en ella el protagonista, el héroe mitológico, se enfrenta al espejo y lo cruza para encontrar a Eurídice. También, al final, hallamos este otro verso: «*où sont où sont the dreams that money can buy?*». Aquí se alude a la película *Dreams That Money Can Buy* dirigida por Hans Richter (1947) y que contó con la colaboración de los artistas surrealistas Max Ernst, Man Ray y Marcel Duchamp.



Fig. 11. Jean Marais en el papel protagonista.

En el mismo libro encontramos otras referencias cinematográficas, algunas de ellas se comentarán también en otros apartados. Las mencionamos aquí simplemente para constatar la presencia del séptimo arte no solo en el poema citado sino en prácticamente todo el cuerpo lírico de *Els miralls*. Ténganse en cuenta los versos que finalizan el poema «Sistemes» donde se menciona la técnica de la «cámara lenta» en referencia a «els cossos». Esta composición termina de la siguiente forma: «Enfosquit com el fons d'un mirall esberlat, l'emprovador/ és l'eix del poema». ¿No será una referencia a la escena final de *La dama de Shanghái* (Welles, 1947)? [Figura 12].

Finalmente, en el siguiente, «Segona visió de març», encontramos también una sucesión de primeros planos y planos generales que justamente José Luis Rey categoriza como una presentación «casi cinematográfica» (2005: 194):

La gent, als barris més obscuras,

¹⁰ Imagen extraída de: https://www.eldiario.es/cultura/cine/jean-cocteau-poeta-mago-infiltró-fantástico_1_2101239.html

amb els fanals i el sutge —els nois que a la nit escuren xemeneies amb mans tèbies
 i als murs llatzerats de l'hospici dibuixen inscripcions paleolítiques —un isard, una serp, la mort d'una
 euga—
 i sota els fanals es besen i moren a punta de navalla amb *daqué*
 i en espesseir-se la boira amara els seus barrets de copa —tot oli i fum a les cases aquelles del port
 on vénen a parar els blancs escots, la sang dels envelats, els llits de matrimoni,
 l'acordió dels *bals-musette* (1995a, 11).

Como vemos, de nuevo, el estilo fragmentario y la sucesión de sustantivos subrayan una fuente cinematográfica, siendo el cine negro francés el ámbito en el que se emplaza esta puesta en escena, la cual se sugiere mediante la mención de *Gauloises*, *becs de gaz* y *bals-musette*, siendo posiblemente este último un guiño a la canción «*Vesoul*» de Jacques Brel, pues las palabras se completan con: «l'acordió dels *bals-musette*». Quizás Gimferrer tenga en mente una película, quizás sea *París, bajos fondos* de Jacques Becker donde la navaja, la pelea, el baile y los suburbios parisinos se conjugan de una manera genuina. Además, el ámbito cinematográfico viene sugerido por menciones directas, como es la de Chaplin o la de los versos: «*Aquell home de smoking/ és ja un home tan mort com un actor de cinema*» o «*Tant se val que caigui una vamp amb pells*».



Fig. 12. Rita Hayworth en una de las escenas finales.

Nótese que en este caso también encontramos una invitación a abrir los ojos y a contemplar. La sugerencia se encuentra en el propio título: «Visió». Y la primera parte de la composición termina con el siguiente verso: «els ulls es tancaven per morir o estimar». Se cierran momentáneamente los ojos para luego continuar con la segunda parte; gesto, sin embargo, que no es baladí. Esta apertura y cierre es un acto espeacular. Los personajes en el filme tan solo llevan a cabo dicha acción para resultar en la consecución del amor o de una muerte dramática y épica. *Happy ending* o tragedia. Al terminar la ficción o al acontecer su punto y final, sin embargo, también se cierran otros ojos, los del espectador y los del lector quienes deben enfrentarse esta vez a un mundo silencioso y oscuro donde ni el amor ni la muerte encomiable tienen cabida.

Antes de finalizar, sin embargo, el presente apartado, no podemos dejar de citar el poemario de

Gimferrer en el que la presencia de lo cinematográfico es más evidente y este es *La muerte en Beverly Hills*. En concreto acudiremos al poema V:

En las cabinas telefónicas
hay misteriosas inscripciones dibujadas con lápiz de labios.
Son las últimas palabras de las dulces muchachas rubias
que con el escote ensangrentado se refugian allí para morir.
Última noche bajo el pálido neón, último día bajo el sol alucinante,
calles recién regadas con magnolias, faros amarillentos de los coches patrulla en el amanecer.
Te esperaré a la una y media, cuando salgas del cine— y a esta hora está muerta en el Depósito aquella
cuyo cuerpo era un ramo de orquídeas.
Herida en los tiroteos nocturnos, acorralada en las esquinas por los reflectores, abofeteada en los
night-clubs,
mi verdadero y dulce amor llora en mis brazos.
Una última claridad, la más delgada y nítida, parece deslizarse en los locales cerrados:
esta luz que detiene los transeúntes
y les habla suavemente de su infancia.
Músicas de otro tiempo, canción al compás cuyas viejas notas conocimos una noche a Ava Gardner,
muchacha envuelta en un impermeable claro que besamos una vez en el ascensor, a oscuras entre dos
pisos, y tenía los ojos muy azules, y hablaba siempre en voz muy baja —se llamaba Nelly.

El tono general del poema se debe al cine negro, igual que en «*Segona visió de març*». La muerte recorre el escenario urbano y va configurando a su paso el imaginario del espectador. Esta composición nos permitirá más adelante hablar de planos generales, de montaje e incluso de audio pero vamos a centrarnos ahora en los primeros planos, los cuales se pueden identificar de forma más clara en los últimos versos citados. Como vemos, el tono fílmico no solo se debe al cine y a la mención en este caso de Ava Gardner, sino también a esa forma de proceder donde la yuxtaposición prima por encima de la copulación o demás tipos de coordinación, a lo que cabría añadir la ausencia de formas verbales personales en predicados no subordinados.

En este contexto visual destaca la manera en que se enmarca la acción. Los sintagmas «música de otro tiempo» y «canción al compás» preparan mediante el paralelismo el plano que ha de llegar en «muchacha envuelta en un impermeable claro». Este ejemplo resulta diferente al resto de los que hemos visto porque parece haber, esta vez sí, una noción de marco, o *frame* en inglés, suscitado por el estrecho espacio que dibujan el ascensor, en vertical, y los dos pisos, en horizontal. De hecho, Susan L. Martin lo

defiende así: «Perhaps even the image of the elevator caught in the dark between two floors mimics the individual frame of film traveling through the projector, suddenly plunged into blackness after passing before the beam of light» (1995: 157).

A esto, cabría añadir que el primer plano no solo se sugiere aquí por el beso, sino que también «los ojos muy azules» en este contexto serían una hipálage al ser ese «muy» un cuantificador relativo al ausente «grandes», la intensidad del azul lleva a la magnitud de su mirada. Finalmente, «en voz muy baja» recalca de nuevo la cercanía y parece adentrarnos en un plano detalle muy similar al que ya hemos podido ver en «Albada» donde hemos leído: «Yo te veía respirar así». Acto seguido se menciona su nombre. En relación con el resto de versos parece incluso que *ella* haya pronunciado «Nelly» a modo de confidencia. Es decir, el plano se estrecha con la referencia a la Nelly interpretada por Michèle Morgan en *Le Quai des brumes* (Marcel Carné, 1938). El primer momento en el que ella aparece, en el Panamá, un bar de mala muerte a donde van a parar aquellos que desean apartarse del mundo y oír una buena historia del dueño, ella va vestida con un «impermeable claro» (00:20:00) [Figura 13]. Es de destacar, además, que Morgan luce en la película unos azules y grandes ojos que emulan la mirada triste y melancólica de Jean, el personaje encarnado por Jean Gabin. Sin embargo, el beso que certifica el amor entre ambos se hace esperar y se posterga hasta la segunda mitad de la película. Jean y Nelly pasean por la feria. Se apartan y se besan. No lo hacen entre dos pisos, en un ascensor, pero sí que ocurre en la oscuridad y el cobijo que proporcionan dos casetas de la fiesta. Como no podría ser de otra forma, la cámara graba a los dos amantes en un primer plano, la emoción se consolida con el beso.

A manera de resumen creo que es conveniente destacar la capacidad metonímica del primer plano y, por lo tanto, su carácter erótico debido a que no solo acerca sino que también oculta. Lo hemos visto en los ojos muy azules del anterior poema y también en el escote ensangrentado de las chicas rubias. Podríamos para terminar ofrecer un último ejemplo, volviendo unas pocas páginas hacia atrás dentro de *La muerte en Beverly Hills*. Acudamos al primer poema. En él, el poeta recuerda imágenes de una adolescencia excitante. El primer plano es fundamental para recrear la plenitud, ahora bien, será esta una plenitud melancólica pues la sucesión de imágenes, su cercenamiento, da cuenta de una recreación o recuerdo:



Fig. 13. Jean encuentra a Nelly.

Mimbre, bebidas de colores vivos, luces oxigenadas que chorrean despacio,
bañado en un oscuro esplendor de espaldas, acariciando con fulgor de hierro blanco
unos hombros desnudos, unos ojos eléctricos, la dorada caída de una mano en el aire sigiloso,
el resplandor de una cabellera desplomándose entre música suave y luces indirectas,
todas las sombras de mi juventud, en una usual figuración poética.

Recuerda, la efusividad de la voz poética, al poema de Antonio Martínez Sarrión que encabeza precisamente el primer libro de memorias de Terenci Moix y que prologó Pere Gimferrer: *El peso de la paja*. En el poema llamado «El cine de los sábados» un niño llega a casa después del cine y «luego la cena desabrida y fría/ y los ojos ardiendo como faros». En el prólogo mencionado, Gimferrer escribe: «El dilema era: o bien la vida diaria o bien, precisamente, el cine de los sábados» (1990: 20). Aquí encontramos lo que parece ser un recopilatorio de imágenes prototípicas que han quedado grabadas en la memoria del *yo* poético. El erotismo y el amor y, por lo tanto, el fracaso y el desamor se reflejan en el primer plano, es este el testimonio de una experiencia cuya intensidad se resuelve en la tensión del melodrama. La voz de Gimferrer oscila entre el *happy ending* y la tragedia.

2. 1. 1. 2. Conclusión a ‘El primer plano’

Hemos escogido, para encabezar la sección dedicada al primer plano, una cita de René Clair publicada en *De reflexiones. Notas para la historia del arte cinematográfico. 1920-1950* y que se recoge aquí a partir del número 235 de la revista *Litoral* (2003: 118) dedicada íntegramente a la poesía del cine. El director pone de manifiesto con sus palabras un sentir que se va a repetir de forma constante a lo largo del trabajo: grandeza equivale a intensidad. El primer plano es una realidad más fuerte, más bella, más emotiva... Es el epítome de la sublimidad fílmica. En cinco puntos esenciales y breves resumiremos a continuación las principales características de ese primer plano y plano en detalle:

- Violencia e intensidad: El primer plano es un efecto de desnaturalización. Engrandece el referente y ese proceso puede ser una forma de violencia hacia el espectador. Así ocurre en las obras catalanas que hemos analizado, obras en las que se reflexiona sobre cómo lo real impacta sobre el *yo*. En cambio, a partir de la superación de ese vacío que tiene lugar tras *L'espai desert* y que toma como protagonista el amor, lo que ocurre con el primer plano es que pasa a ser sinónimo de intensidad, la cual es fruto del encuentro erótico-amoroso. José Luis Rey expone que es a partir de *Aparicions*

que «comienza el segundo Gimferrer catalán», una lírica en la que el *yo* pasa a ser reconstruido por el amor y el arte (2005: 179). Esta etapa se prolonga hasta su segunda etapa castellana. Prueba de ello la hemos visto en los poemas pertenecientes a *Amor en vilo* o en *Tornado*, donde además hemos visto cómo el uso de la puntuación sirve, reforzado mediante el significado, para dar la sensación de *zoom* o hundimiento en la imagen. ¿Por qué ocurre esto justo aquí? En su primera etapa catalana la imagen expulsa al espectador, el cual se siente perdido existencialmente. En cambio, con la plenitud amorosa llega también la armonía, la asunción de la imagen y el arte como parte de la propia experiencia. Ya no se contempla un sueño, ahora se vive en él. Nos adentramos en el plano.

Retomando, sin embargo, la cuestión relativa a la violencia, un ejemplo de ella podemos encontrarlo en los siguientes fotogramas. En la figura 14 encontramos la desafección de la mirada materna que no mira al niño, en la figura 15 encontramos una mirada que hipnotiza al espectador, en la figura 16 encontramos la gran distancia que media entre la amada y el enamorado. En todas ellas, sin embargo, la relación de violencia e intensidad se hace patente. En todas ellas, el espectador es el sujeto desarmado, rendido o impotente que se halla a merced de un personaje divinizado (sea por su poder destructor -madre/realidad- o sea por su poder amoroso -amante/deseo-).



Fig. 14. Inicio de *Persona* de Ingmar Bergman.



Fig. 15. Fotograma de *La piel que habito* de Pedro Almodóvar.

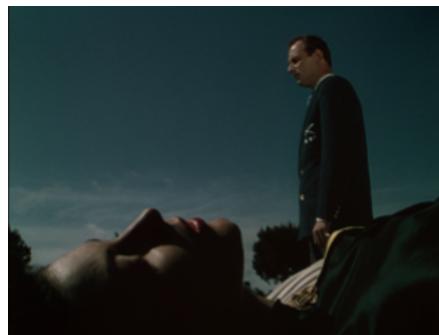


Fig. 16. Fotograma de *Pandora y el holandés errante* de Albert Lewin.

- Abundancia de sustantivos: El primer plano es sugerido por los nombres, palabras que de forma directa y literal designan una realidad que momentáneamente se ha detenido. Los márgenes del primer plano no pueden contener grandes movimientos, sino acciones aisladas del tiempo, detenidas o apartadas de un devenir evidente y mundano. Son los dioses de los que habla René Clair. Los primeros planos muestran la emoción intensificada y por ello su temporalidad es mínima. No puede ser, entonces, el verbo el protagonista, sino que ha de ser el sustantivo, de implicaciones inmóviles y contemplativas. En consecuencia, los verbos las más de las veces tendrán un carácter complementario subordinándose en oraciones adjetivales o, en otros momentos, presentándose en formas no personales, siendo el participio, por su cercanía precisamente con el adjetivo, aquel que predomine.
- Repetición: En algunos casos como son los aducidos a propósito de *Amor en vilo* es la repetición la que suscita ese primer plano. El ojo no llega a despegarse en ningún momento de una imagen intensa y absorbente.
- Montaje necesario: No acostumbra el primer plano a presentarse de forma aislada. Más bien se sirve del montaje para combinarse con planos generales, dando cuenta de una experiencia visual rota y, en algunos casos, incluso, desorientada. Además de ello, podemos inferir que el cine no puede ser sugerido a través de imágenes aisladas, más allá de prototipos reconocibles por el lector, sino que debe insertarse en un contexto sintáctico fílmico. Es decir, debe llevar de la mano al lector hacia un constructo donde el encuadre se haga patente.
- Orientación del título: En ciertas ocasiones es el título el elemento necesario que provoca que el plano cercano pueda cobrar forma a lo largo del cuerpo textual. Complementaria esta característica a la anterior, esto significa que, de nuevo, debemos explicitar el séptimo arte. Si no es una sucesión de planos, será entonces una mención directa la que nos confronte con el filtro de celuloide de los poemas.

2. 1. 1. 3. El plano general (o la lejanía)

A continuación nos disponemos a analizar cómo un plano más amplio, como es el general, se traduce en la obra gimferreriana. Vamos a usar como paradigma fundamental el encuadre citado. A ello

podríamos añadir, por ejemplo, el plano conjunto que recoge varias figuras, el plano entero que recoge todo el cuerpo de un personaje, el plano medio que abarca desde la cabeza hasta la cintura o el americano que abarca algo más, ya que era un plano que se usaba en el western con el objetivo de mostrar los revólveres de los *cowboys* duelistas. Para simplificar nuestro análisis nos centraremos en el que se ha mencionado en primer lugar, por ser su nomenclatura la más usual y común dentro del ámbito cinematográfico. En resumidas cuentas, en este apartado hablaremos de planos alejados. El resto de encuadres aducidos plantean encorsetamientos demasiado concretos, los cuales no se ven reflejados en la poesía de Gimferrer, sobre todo porque, de nuevo, la lírica se acerca al séptimo arte, no traduce o intercambia.

Sellés y Racionero definen el plano general como «la vista amplia y abierta que comprende una visión general de un paisaje, la calle de una ciudad o el interior de una casa» (2008: 23-24). Normalmente se suele usar este encuadre para presentar la película. Situamos la historia en un lugar y en un momento concretos, la mirada amplia nos permite adentrarnos en ese espacio en el que diferentes individuos existen para acabar dando con el protagonista. Sin embargo, y esto puede resultar relevante para nuestra investigación, «también tenemos que saber que este tipo de plano puede informar de la fragilidad de un personaje indefenso en un espacio inmenso» (2008: 24). A lo que Sellés y Racionero añaden el ejemplo de Cary Grant en *Con la muerte en los talones* (1959) al encontrarse en mitad de un desierto [Figura 17], en la escena en la que está a punto de ser perseguido por una avioneta (01:05:55). En relación con esta escena, Mark Cousins pone en



Fig. 17. Cary Grant en *Con la muerte en los talones* antes de ser perseguido por la avioneta.

boca de Hitchcock (interpretado por la voz de Alistair McGowan), en el documental *My name is Alfred Hitchcock* (2023), las siguientes palabras: «Cary, alone, on an empty road in a cornfield. If I could've put the camera below the road, would've done. To show him against the sky, even more alone» (1:01:00).

Esta vez acudiremos a *De «Extraña Fruta» y otros poemas (1968-1969)* y en concreto a «Farewell» un poema donde la voz poética, de forma nostálgica, parece despedirse de un sueño juvenil, del sueño del niño que admiró a Shane, el protagonista de la película homónima en inglés y que en España se llamó *Raíces profundas* (George Stevens, 1953). Citando de nuevo a Sellés y Racionero podemos ver de qué forma la imaginería fílmica construye el poema y lo estructura. Respecto al plano general añaden que: «Muchas películas se inician con un plano general que nos sitúa en el espacio para entrar poco a poco en la acción, y se

acaban de forma inversa, como sucede por ejemplo en *Ciudadano Kane»* (2008: 24). En el poema leemos:

Como Shane, el hombre de los valles perdidos,
que tenía los ojos azules y cantaba viejas baladas del Oeste,
como Shane, que tenía dos pistolas nacaradas
y la alegría de la inmortalidad en sus pupilas,
como Shane, que hablaba de lejanas praderas y bosques, de osos y serpientes de cascabel,
de puertos y tifones y sirenas
y del Buque Fantasma,
y era joven como el agua y como ella reflejaba la luna cambiante y amarilla de abril,
y era joven como el amor y sus mariposas encendidas,
y era joven como la tristeza,
y tenía los ojos azules y dos pistolas en su canana,
como Shane el luminoso,
joven como la luz,
como Shane y sus valles perdidos bajo las temblorosas

estrellas...

El poema empieza y termina con esos «valles perdidos», el plano general nos adentra para luego alejarnos y no solo eso, sino que además, la cámara se mueve hacia el cielo para abandonar finalmente el paisaje y marcharse con las estrellas.

En la película, el niño, Joey, que es un admirador de Shane, el héroe, tiene que despedirse de él porque se marcha a cumplir su cometido y debe partir hacia otras tierras. En el momento en el que se marcha, el niño lo llama y el eco de los valles hace resonar su grito lastimero. Aquí, ocurre, de hecho, lo mismo. «Como Shane» se lee cinco veces y la anáfora «y era joven» se repite dos veces tras el octavo verso. No solo la mención del valle es aquello que invita al plano general, sino también esa repetición en forma de eco que sugiere ese niño perdido en la inmensidad de un decorado. Más adelante, sin embargo, en el apartado dedicado a la *Invocación* analizaremos más en profundidad la relación temática del filme con el poema.

Retomemos el final del poema. «Estrellas» puede plantear también una dilogía con el significado de «celebridades», aquellas que se encuentran en el cielo que representa la pantalla de cine. Eso mismo hallamos en el poema V de *La muerte en Beverly Hills* que ya se ha citado en el apartado 2.1.1.1. pero cuyo final añadimos a continuación:

Cierra los ojos y escucha el canto de las sirenas en la noche plateada de anuncios luminosos.
 La noche tiene cálidas avenidas azules.
 Sombras abrazan sombras en piscinas y bares.
 En el oscuro cielo combatían los astros
 cuando murió el amor,
 y era como si oliera muy despacio un perfume.

Aquí los «astros» luchan, sea a través del amor o de la muerte, y, de hecho, en «Segona visió de març» ya hemos encontrado un verso («els ulls es tancaven per morir o estimar») que juega con la acción de mirar y atender. Esta vez, la invitación es contraria, pero, en cambio, se apela al oído, haciendo que el resultado sea muy similar: la evocación de la imagen a través de sonidos arquetípicos. En este caso, «sirenas» tanto puede ser el monstruo mitológico como la sirena de los coches de policía que se mueven en esa «noche plateada» o en blanco y negro. Por añadidura, la evocación no termina ahí, sino que el final agrega también el olfato. El poder evocador del «perfume» consigue dibujar cuanto se ha visto, a la manera del poema «Perfume exótico» de Baudelaire, donde el olfato no recuerda, sino que recrea un país lejano. Las sombras, la ciudad y las sirenas no son recuerdos de lo real sino experiencias de la imaginación cinematográfica.



Fig. 18. *Shadows*. Escena en el bar (01:12:27).

Las «avenidas» o las «sombras abrazan sombras» pasan a emplazarse en el terreno de la ilusión, un terreno alejado por la imposibilidad de identificar a las personas. Este último verso, por cierto, parece remitir a la película *Shadows* de John Cassavetes [Figura 18], la cual se halla citada en el poema homónimo de *De «Extraña Fruta» y otros poemas (1968-1969)*. En el filme se retrata la vida de los bajos fondos neoyorquinos y a una juventud precarizada que trata de pasarlo bien: emborracharse, enamorarse, meterse en peleas, escuchar música... Atmósfera que parece replicada en la composición.

La mirada, el olfato o el oído son formas de señalar aquello que se encuentra ante el *yo*, son invitaciones a la imaginación, formas de plantear la entrada en la imagen, procedimiento que ya hemos podido reseguir también en el apartado dedicado al primer plano. Con esa misma función podemos encontrar también el uso de deícticos. Un ejemplo lo hallamos en *El diamant dins l'aigua* en el poema «Shin Heike Monogatari» que hace referencia a la película homónima de Kenji Mizoguchi:

Aquest ventall, aquest polsim: imatges pintades d'una praderia, el tornassol d'alguna joventut que s'esventa, disfresses de colors en un país de laca cremada sota el vendaval.

«Aquest» es un determinante demostrativo que indica cercanía, sin embargo, las imágenes referidas aquí no son primeros planos sino que están alejados. Esta dislocación de la experiencia y, en cambio, esta constante apelación a los sentidos es una forma de subrayar la no-presencialidad del cine. El sujeto poético da cuenta mediante la no-experiencia del poema de una no-experiencia cinematográfica. Ambos constructos juegan al fingimiento de la realidad. El arte es un imposible que se construye sobre un vacío. La palabra final del poema nos hace pensar en el libro *El vendaval* cuya publicación comenta Josep M. Balaguer. Entre otras consideraciones destaca su insistencia en la reflexión metapoética del autor barcelonés a través de breves poemas, como ocurre aquí. El poema construye y destruye la realidad: «Tot poema queda immers en aquesta tensió de creació-destrucció, entre el temps que com *el vendaval* tot ho arrossega cap al buit o un altre temps que és la seva negació» (1989: 129).

Centrándonos, sin embargo, en cuestiones más formales, analicemos las imágenes descritas y de qué manera se hace. Se refieren estas al final del filme, ese momento en el que el protagonista se enfrenta, como futuro que simboliza, a la antigua casta nobiliaria. Contempla cómo a lo lejos unos aristócratas se solazan en el campo mientras actores y actrices cantan y bailan para ellos [Figura 19]. Nótese cómo en esta composición, especialmente sintética y de fuente cinematográfica evidente, solo hay un verbo en forma personal y se encuentra en una oración subordinada y, además, en presente, confirmando precisamente lo expresado anteriormente en el apartado 2.1.1.2 respecto a la abundancia de sustantivos. La temporalidad se encuentra en un devenir, no concluyente, es la contemplación de una escena que se alarga. El verbo es la forma de acelerar, de crear el cambio. Aquí, por otro lado, el *yo poético* se recrea asumiendo el mismo punto de vista de quien en el filme está contemplando la escena.

Este tiempo alargado sirve como manera de evocar un plano general, puesto que abarca mucha más información y necesita más tiempo para exponerse. En el tercero de los poemas de *La muerte en Beverly Hills* este procedimiento de detenimiento se sustraer no solo de las imágenes sino también de la separación que media entre renglón y renglón:



Fig. 19. Un grupo de aristócratas se relaja en el campo.

Los barcos zarpan húmedos al alba

aún bajo el estadio de la noche encendida.

Circo polar, oh fábricas desiertas, aeropuertos de luces azules, [...]

Noches de nieve y de teatro. Carrocería lenta de los astros glaciares galopando en silencio

cuando en la primavera las noches son más tibias y en los estanques sombras azules de *teen-agers* se besan
bajo el agua.

Relámpagos de cárdena luminosidad en el estadio vacío, sobre las gradas desiertas y las tribunas
fantasmales.

La lluvia, en un parque de atracciones, tiene la luz plateada de las pistas de baile y los hoteles de otro
tiempo.

Los planos parecen respirar utilizando toda la amplitud del tiempo y del espacio, haciendo uso de todos los tópicos de la fascinación hollywoodiense. El coche, el muelle, el parque de atracciones, el estadio, los hoteles, las pistas de baile... Todos ellos parecen planos generales abandonados, enormes, casi como el parque de atracciones de *El tercer hombre*, desangelado, transido de la tristeza de una sociedad de posguerra.

A causa de esta ralentización, en «Shin Heike Monogatari» vamos a encontrar un uso distinto de la puntuación del que hemos visto con respecto al primer plano. Cuando en otros momentos la puntuación ha servido como forma de llevar a cabo un cambio de plano o de objeto enfocado, en este caso lo que ocurre es una matización. No dejamos atrás en ningún momento el prado. Parece como si la imagen cobrase color, lentamente, como si adquiriese matices para después desaparecer con el «vendaval», es decir, el punto y final de la acción y el poema. Parece incluso que la imagen se queme: «laca cremada». Este estatismo dinámico lo destaca el sintagma «imatges pintades». Son un conjunto de imágenes pero no se combinan con un verbo que indique su sucesión sino su condición de representación dada, de cosa que está ahí, como si fuese el sujeto y no el objeto quien propicia el decurso de los fotogramas. Es una conjugación de movimiento y quietud.

Las comas sirven aquí no para cambiar de plano sino para renovarlo y constatarlo en cada una de las apreciaciones del *yo*. Todas esas apreciaciones hablan de algo alejado. Esto se expresa no solo por el

significado sino también por la forma de su determinación que es principalmente indefinida. Así ocurre con «imatges pintades d'una praderia», «alguna joventut», «disfresses de colors», «un país» o «laca cremada». Como vemos, algunos de estos sintagmas carecen de determinante, apuntando así a la falta de concreción de las realidades expuestas. En otros casos, en cambio, se usa el artículo indeterminado o el determinante indefinido. Este mecanismo al combinarse con el plural consigue dar cuenta de una escena alejada que se emplaza en espacios a su vez amplios como fuera una «praderia» o un «país». Esa lejanía hace que la imagen, incluso, parezca en tránsito hacia su desaparición. Desde la inconcreción cromática y sustancial del principio, la imagen más que construirse parece estar desapareciendo.

Sin embargo, cabe aclarar una cuestión, esta es la tensión que se establece entre «aquest ventall, aquest polsim» y el resto del poema. Es necesario recuperar uno de los signos de puntuación que ha sido significativo también en otras composiciones: los dos puntos. Han servido a modo de *zoom*. Aquí, en cambio, hemos dado más bien con una *mise en abyme*. Los dos puntos en este caso también actúan a modo de un adentrarse, pero no de una forma claramente visual sino más bien conceptual. Constituyen la frontera gráfica que separa un espacio y otro del sujeto. El de la realidad del *yo* y el de la ficción. Tanto el «ventall» como el «polsim» quedan dentro de la realidad del espectador. Hacen referencia al haz de luz del proyector que se despliega sobre el lienzo en forma de abanico y que en su trayecto refleja las motas de polvo que flotan en el aire. Son, en esencia, una realidad frívola. Luz y polvo. Poco más. Los dos puntos permiten el hundimiento en esa materialidad burda que encierra la imagen de un país exótico. No solo eso. Además, los dos puntos sirven a modo de equivalencia. La fantasía de lo ficticio es insatisfactoria materialidad pero esa materialidad misma puede devenir en maravilloso caleidoscopio. Ahora bien, Gimferrer escoge el plano general por una cuestión clara y pesimista, esta es que aquello que se halla cerca y ante el espectador no es otra cosa que la luz y el polvo. Una cosa encierra la otra. El *yo*, sin embargo, se encuentra encerrado en ese pequeño espacio atemporal que constituyen las cuatro primeras palabras del poema. Nótese cómo la relación es desproporcionada. La equivalencia no es justa. El espacio del sujeto es mínimo en comparación con esa realidad que plantea la película. Lo invade todo. Lo ocupa todo. Arrincona a la voz poética.

Hemos iniciado la interpretación de este poema hablando precisamente sobre el uso de la *deixis* como forma de entrar en la imagen. El demostrativo, el deíctico o el sentido son formas de la presencialidad de la imagen cinematográfica, la cual mimetiza la temporalidad subjetiva y sustituye su presente por otro muy distinto. Ya hemos mencionado en el apartado 2.1.1.1. el segundo de los poemas de *L'espai desert*. El fragmento se inicia con las palabras «Aquesta grisor». Este sintagma lo analizaremos más adelante. Ahora se hace necesario citar una ampliación de la composición:

De bronze rovellat i de verdet, uns homes
 dàrsena enllà, amb viseres, foscos de cuiro, pà-lids i borrosos,
 sota l'urpa de ferro i l'ombra de les ales esteses de les grues.
 Dàrsena enllà, en silenci, amb la claror dels ganxos,
 polsosos, en un marc de diapositiva,
 aturats, instantanis, sota una llum de magnesi,
 brandant fusell i arpons. [...]
 Aquesta grisor
 de sirenes, de fum i de barcasses,
 de xemeneies fosques i de surge envilit,
 la paret de maons, el carrer buit amb taques de quitrà,
 l'única cosa que podrien veure
 els ulls d'aquesta cara dibuixada amb la pols damunt un vidre cec.
 Ulls de pols, faccions de pols, reverberant
 en una claredat que dissol la mirada
 d'aquesta cara al vidre, veient la meva cara, assaltada pel blau
 i per un tremolor marí de núvols.

En este fragmento el cine no se halla explicitado, aunque sí que hallamos una conciencia ecfrástica, dado que lo que se describe es una fotografía: «diapositiva», «instantanis», «llum de magnesi». En la segunda parte, a partir de «Aquesta grisor», de nuevo encontramos una imagen: es aquello que se puede ver desde la ventana: «cara dibuixada amb la pols damunt un vidre cec». Y, de hecho, con el segundo de los demostrativos pasamos a un nuevo plano, a una nueva imagen, el gesto del *yo* poético reflejado en el cristal: «aquesta cara». En el penúltimo verso se repite: «d'aquesta cara al vidre».

Analizamos así tres imágenes: una fotografía, un paisaje y un reflejo.

En la primera parte encontramos la estampa de unos estibadores. En esta se dan las mismas características que hemos podido analizar en el anterior poema. El verbo desaparece. La temporalidad cae, dando paso a lo dado, a una realidad que no deviene sino que se da de una forma ya estructurada, detenida en este caso, casi detenida en la composición anterior. Las únicas formas verbales que hallamos en la primera parte son un participio y un gerundio: «esteses» y «brandant». La ausencia de verbos no indica que nos hallemos ante algo cinematográfico pero sí que da cuenta de una imagen contemplativa cuyo análisis puede servirnos para complementar el presente apartado.

Además, compárese esta descripción con la que hemos podido ver en el poema de «Milady» en el apartado 2.1.1.1. en el cual la influencia de *Psicosis* es patente. En ese fragmento la cámara parece moverse al

ser arrastrada por el ritmo sintáctico, pausado y amplio de unos versos que oscilan alrededor del alejandrino. En el presente poema también encontramos versos de longitud similar, sin embargo, la diferencia estriba en el uso de la puntuación. En «Milady» las comas cambian de plano o dan paso a la nueva continuidad del ligero movimiento. En cambio, en este caso la coma lo que impide precisamente es que la cámara se mueva. La cámara o el punto de vista del *yo* se hallan detenidos. El ritmo no fluye sino que se repite una y otra vez a la manera de un disco rayado, apoyada esta interpretación por el hecho de que en ningún momento el significado abandona su tema. Ocurre, de hecho, lo mismo que en el anterior poema. La mirada detalla, amplía, matiza pero la écfrasis se mantiene anclada en un solo fotograma.

Esta idea de una materialidad rota, de fotografía antigua, de disco deteriorado, lo da también el hipérbaton con el que se inicia el fragmento: «de bronze rovellat i de verdet, uns homes». El asíndeton que a continuación se despliega hace referencia a los «homes», ahora bien, el bronce y el verdín pueden no solo referirse a la estampa o a ellos. El óxido puede más bien referirse a los arpones con que se cierra la écfrasis. En un círculo cerrado, quien contempla, acude una y otra vez a la imagen, a una imagen rota o «borrosa», desgastada que da cuenta de algo que fue pero que ya solo es presencia fantasmática. En el poema «Sistemes» de *Els miralls* encontramos una reflexión acerca del revelado de imágenes:

la dificultat de posar coherència —és un joc de miralls—,
els actes que es dissolen en la irrealitat,
els àcids que envaeixen velles fotografies,

El ácido no revela la fotografía sino que la quema, la hace desaparecer. Su presencia física es precisamente aquello que impone la coherencia. En esta lógica, tal y como afirma Gimferrer en la entrevista que se halla en el anexo A, la poesía es un esfuerzo de coherencia (final del poema «Tròpic de Capricorn» del mismo libro), un intento por dar sentido, en este caso, a las imágenes que pueblan el pasado. Pero a su vez, y buscando otras vías, podemos citar la novela *La calle de la guardia prusiana*, la única novela erótica de Pere Gimferrer. Escrita en sus tiempos de servicio militar a finales de los años 60 la obra quedó inédita, «manifestamente, el texto no podía publicarse en España en 1969» (Gimferrer 2001b: 11). En la edición revisada de 2001 leemos:

Como si se tratara del negativo de una fotografía brusca y brutalmente expuesto a los ácidos y sales que darán de pronto, en el silencio de la habitación del revelado a oscuras, la otra imagen, donde las sombras plateadas y grises virarán de pronto y —sobre los mismos volúmenes— invertirán la proporción de luminosidad, de suerte que lo que antes parecía el cuerpo astral evocado por un médium será ahora,

perdido su misterio, el rostro banal de este o aquel conocido (2001b: 55-56).

El acto de revelado también suscitado puede ser un acto de banalización. La palabra también puede ser materialidad concreta, la idea que ha conseguido trasladarse al papel. Ahora bien, este esfuerzo de coherencia puede resultar desalentador y frustrante; puede, en última instancia, convertirse en una mera sucesión de versos que *casi* alcanzan la coherencia, esa idea, esa suerte de inmaterialidad que flota alrededor de la inspiración poética.

Retomemos el poema que estábamos comentado de *L'espai desert*. En el caso del paisaje, encontramos un procedimiento muy similar al que hemos analizado en el poema de «Shin Heike Monogatari». Una escena vaga se presenta: «Aquesta grisor». Después, lentamente, este plano se deshace, se matiza o se rehace en planos generales más acotados, para a continuación darnos cuenta de que todo cuanto se nos ha mostrado ha sido fruto de la contemplación que tiene lugar desde una ventana. Fragmentación y recomposición. Una primera imagen: un tipo mira por la ventana y ve un paisaje industrial (esto es «aquesta grisor»). Es esta imagen la que se fragmenta, en la recomposición conseguimos hacer más nítido el referente general. El lector, distraído a través de una realidad resquebrajada, consigue rearmar una escena. En ese proceso el punto de vista ha sido sometido a un desplazamiento. Primero aparece un paisaje. Lo vemos. Parece que seamos nosotros quienes lo estemos mirando. No lo somos. Es el rostro de otra persona. Nos hemos desplazado. Ahora vemos que vemos. La distancia lo ha recomuesto todo. El lector puede intuir una *continuidad de los parques* cortazariana, quizás el proceso de deconstrucción y recomposición pudiera alargarse *ad infinitum*, quizás el lector cree leer y quizás realmente esté leyendo que lee.

Los distintos sintagmas separados por comas pueden comprenderse como planos estáticos que complementan a modo de montaje el primer gran plano general con el que se abre la visión. De nuevo, hasta el verso de «l'única cosa...» que inicia la tercera de las imágenes no encontramos ningún verbo. Seguimos de este modo la misma lógica que hemos tenido hasta ahora.

Finalmente, en la ventana tiene lugar un juego con el enfoque. Aparece en primer plano la cara de quien está contemplando. Una cara a la que se adhiere el polvo (recuérdese el poema de «Shin Heike Monogatari») y que constituye el mismo vacío que la fotografía y el paisaje vistos. El vacío de la mirada poética se inscribe sobre el vacío de la propia ficción. Las tres imágenes suponen planos sin profundidad, incapaces de acceder a lo simbólico o a las correspondencias baudelerianas, siendo nada más que Realidad inaccesible. El primero de los poemas de *L'espai desert* de hecho se abre con un plano general que plasma también el hermetismo de una imagen que rechaza lo trascendental:

Ara els veig de molt lluny, tots aquests cossos
que passen, com si la llum d'una cruel primavera
els rebutgés: vibrant, tens, talment una xarxa
metàl·lica, aquest dia no conté els volums: s'obre
i es clou, mai no es dilata, ert, mineral, tot pols
i coure sec als dits, sense sons, sense imatges,
el temps parat de l'esdevenir.

Como puede verse la imagen no lleva a otras imágenes. Son meras representaciones bidimensionales que se abren y se cierran sobre sí mismas, sin posibilidad de interpretación. Aquí en este caso los dos puntos no conllevan un acercarse visual sino conceptual. Este movimiento, sin embargo, es aparente. La *voz* poética se acerca a la imagen pero es repelido, vuelve a ella, pero tan solo queda en un «*temps parat*». No es un tiempo detenido físicamente, sino un tiempo existencial. El sujeto no avanza. Los cuerpos, en cambio, pasan, sin volumen y sin sonido, como mero decorado.

El sujeto se encuentra parapetado o encerrado detrás de superficies que no le permiten acceder a la ilusión que se desarrolla ante él. También la ventana es otro motivo que encabeza el poema «*Sans laisser d'adresse*», que hace referencia a la película homónima de Jean-Paul Le Chanois, de *Els miralls*:

El panorama és
un tancat de llilás: de la finestra
estant (ara una mà
a les cortines)
i aquí el poema es torna més obscur:

De nuevo hallamos elementos que marcan la calidad de imagen de aquello que se está contemplando: «panorama». A ello hay que sumar «una mà», es decir, eso que se ve no se asimila al sujeto sino a algo que está contemplando el sujeto, no es su mano. El punto de vista es desplazado otra vez. La pantalla o la superficie de representación ofrecen realidades cercanas pero claramente separadas. *Esa mano no es mi mano* sería un pensamiento obvio de un espectador. La ilusión del cine es frágil. Tras la imagen, compuesta de dos planos (ventana-jardín) viene el oscurecimiento del sentido. Los dos puntos de nuevo simulan un adentrarse en el sentido. Dentro de la terminología fílmica podemos describirlo como un *fade out*, la imagen se oscurece lentamente. ¿Y un *fade out* no puede ser también un alejamiento? De hecho, el

movimiento de cámara que se pudiera interpretar sería el de un plano general del jardín que se aleja, ya que la mano entra en plano: «ara una mà». «Ara» indica que en un primer momento no se encuentra en la imagen, principalmente por no estar mencionada, pero la redundancia de *ahora* constata esa entrada en plano. El paréntesis parece incluso marcar un apunte o un aparte hecho por la posible anotación de un guionista. ¿Cómo constatamos la ventana? Una mano. Pudiera ser. Este movimiento coincide además con el que encontramos en *Ciudadano Kane*. Orson Welles jugó en el film con la profundidad de campo, enfocando a la vez dos puntos alejados marcando una tensión expresionista entre los diferentes cuerpos que se mueven por la escena.



Fig. 20. El joven Charles Foster Kane juega en la nieve.

En la primera parte de la película (00:18:00) el joven Charles Foster Kane juega en la nieve. Luego la cámara se aleja y pronto entra en plano la mano de la madre y finalmente el niño queda arrinconado en el pequeño recuadro que es la ventana al fondo, en la pared [Figuras 20, 21, 22 y 23].



Fig. 21. La madre de Charles le dice que tenga cuidado. La cámara se aleja pero mantiene todo enfocado.

Orson Welles fue uno de los cineastas que más influenció al joven Gimferrer. Es verdad que es *Sed de mal* su película favorita pero igualmente *Ciudadano Kane* tuvo que ser un filme muy presente dentro de su imaginario cinéfilo. Así lo atestigua en la entrevista dedicada a esta investigación. A la pregunta de qué tipo de películas le hubiese gustado hacer, Pere Gimferrer contestó:



Fig. 22. La cámara sigue alejándose. La madre está a punto de enviarlo lejos de su hogar.

Hi ha moltes pel·lícules que m'agraden, però si hem de situar-nos en un moment, la segona meitat dels anys cinquanta, que jo ja estic molt interessat en el món del cinema... Probablement, encara que no fos la més coneguda, la pel·lícula que aquells anys em va impressionar més de les que s'exhibien aquí comercialment va ser *Sed de mal* d'Orson Welles.



Fig. 23. La cámara deja a Charles arrinconado, mientras los adultos deciden el destino del niño.

Un movimiento análogo surge en el poema que hemos visto. Esta vez no es la madre la que abandona al niño sino el sentido que parece dejar huérfano al poema, o incluso la propia realidad. Es verdad que la imagen del jardín y la de la nevada no son exactamente iguales pero presentan conexiones relevantes a tener en cuenta. Un autor que resulta apropiado citar en este caso es Slavoj Žižek, quien utiliza muchas veces referentes filmicos como apostillas a sus puntos de vista.

Sobre Welles comenta:

La profundidad de campo —que mediante el gran angular distorsiona la realidad, curva su espacio exagerando de manera patológica el primer plano del protagonista y le otorga a la realidad que hay detrás una extraña cualidad onírica— acentúa la brecha que separa el personaje principal de la realidad social; en cuanto que tal, materializa de manera directa la grandiosa subjetividad wellesiana, que oscila entre el excesivo poder de un superhombre y el ridículo patológico (2023: 131).

La mano en el poema, quizás la mano de un escritor que trata de abrir la ventana, parece perderse en ese poema que de pronto se oscurece en una suerte de devenir onírico. Aquello que contiene la ventana devora la mano y el título, de hecho, contribuye a ello. Podría ser perfectamente una película de Joseph Losey o de David Lynch. Ahora bien, corresponde al título de la película de Jean-Paul Le Chanois. ¿Por qué usa esa referencia? No parece haber una relación clara, más allá de que en sí, el significado misterioso, le atraiga a Pere Gimferrer, o a que el filme no deja de ser un recorrido por un París plagado de máscaras, de personajes... Es un paseo melodramático por la capital francesa. ¿Quizás sea el propio poema una reflexión de un *flâneur* que se pierde en la mascarada urbana? Es muy probable, en el poema leemos: «caminar emmascarat». Además, otra cuestión todavía oscurece más su significado. Este poema es el único cuyo título se encuentra entrecomillado. ¿Son las palabras de alguien? No tiene por qué deberse a su referencia a una película. En «Tròpic de Càncer» y «Tròpic de Capricorn» encontramos referencias literarias y no hay entrecomillado. En el apartado dedicado al Audio reflexionaremos más propiamente sobre esta cuestión.

Dicho esto, resulta necesario volver al segundo de los poemas de *L'espai desert*, el cual hemos estado analizando líneas más arriba. En este no hemos encontrado de forma evidente una referencia cinematográfica, por lo que no podemos hablar *stricto sensu* de tal cuestión. Ahora bien, claramente la visualidad de la presentación hace pensar en otros planos que hemos podido comprobar en otros poemas. El procedimiento es muy similar: Grandes escenas donde los matices rehacen la imagen de apertura. Sí que cabría comentar el posible intertexto de *La ley del silencio*. En el filme de Elia Kazan el gancho que usan los estibadores resulta característico. En el poema se mencionan unos «ganxos». ¿Quizás sea una redundancia de la mirada que vuelve a la amenaza de las grúas? Pensar en *La ley del silencio* es pensar en el protagonista, interpretado por Marlon Brando, quien en la película *El salvaje* de László Benedek precisamente luce cuero y visera, como se menciona en el texto. Es esta una de las imágenes más icónicas del actor. La referencia no parece baladí.

A esto cabría sumar el propio inicio del poema. Lo citamos a continuación:

Les vegetacions vives del tronc,
quan el nen, esguardant com un mèdium, nedava en les clarors líquides de l'armari,
cares, carotes, ulls fent pampallugues,
barbes daurades i aquoses, olis
embalsamant una carcassa seca,
un cos fet pellerina al fons dels passadisso,
la màscara, cremada amb àcids, de la por,
la majestat d'un món igni i fuliginós, un aquari de núvols vermellos que s'enfosquen,
sempre a punt d'estimar-se cap a l'esvaïment.

I així la fusta,

que grinyola i es mou secretament, que espia
un so d'esclops, el tacte altívol d'un plomatge i les clarors de l'esperit del vi,
així la fusta, closa en un país de suro,
llepada per les aigües, pels lleopards del sol,
rasa i fulgent, s'encén al magatzem del moll, espardit d'espelmes,
estatuari, leprós, amb escumes de marbre,
amb congelacions de sal iridiscentes i de verds malaltisos.

Este es un poema de correspondencias. Ya hemos visto la relación de fotografía, paisaje y ventana, todos ellos siendo imágenes de lo evanescente o lo vacío. Ahora el hilo conductor es la madera en la que en primera instancia se sumerge el niño en un juego infantil. Nada en el armario. Entre «vegetacions vives del tronc». Lo que hay ahí dentro se transmuta en el imaginario del niño que ejerce de mèdium. Poco a poco la madera se transforma en barco («llepada per les aigües») y despierta así en una explosión báquica donde el leopardo, el vino y la máscara convocan el mito de Dionisio, dios del teatro. La fantasía dramática cobra forma a través de la careta «cremada amb àcids», precisamente como el plano general que se ha analizado en «Shin Heike Monogatari», el cual parece sobreexponerse y perder sus colores. En este caso, «cremada amb àcids» puede hacer referencia al proceso de revelado de la película. Además, compárese este fragmento con el que podemos encontrar en el primer *Dietari* en la entrada «Ombres a la plaça» donde la voz narrativa se deja llevar por la imaginación al contemplar el Sena. Aquello que describe (el barco, las estatuas, la quietud, el muelle) se repiten:

Un matí d'hivern, sota un cel grisós, mirant la perspectiva de la llisso de l'aigua del Sena i els punts solitaris i dispersos dels pescadors d'aigua dolça, obstinats i enigmàtics a banda i banda del riu en un silenci d'estàtues allegòriques. De tant en tant, fosques i toques, com en alguna vella pel·lícula de

Renoir o Jean Vigo, passen les *péniches*, les gavarres, barcasses que porten al cor de París imatges negroses i fluvials de la ruralia llunyana i el clapoteig de les aigües, de nit, en la tenebror dels molls fumosos (1995b: 330-331).

La infancia y la adolescencia a lo largo de la obra gimferreriana suelen asociarse al mundo de la cultura popular y el cine. Aquí, a través del intertexto de su *Dietari*, podemos intuir un juego con el cine negro, una profusión de historietas policíacas que nacen y mueren en la oscuridad del armario familiar. En «Relato a dos voces» de *De «Extraña Fruta» y otros poemas (1968-1969)* hallamos una concatenación de referencias fílmicas y el verso: «Llegaba a clase calado hasta los huesos». El sumergirse en el mar o el empaparse (como en *Cantando bajo la lluvia*) funcionan como metáforas de la experiencia onírica de la gran pantalla, la cual lo invade todo. En el mismo poemario ocurre de la misma forma en «Shadows»: «El mar verde en los mapas escolares una raya de tiza en la pared indica el lugar secreto/ recordábamos historias de tesoros y abordajes». También encontramos «Arde el mar»:

Oh ser un capitán de quince años
viejo lobo marino las velas desplegadas
las sirenas de los puertos y el hollín y el silencio en las barcazas
las pipas humeantes de los armadores pintados al óleo las huelgas de los cargadores las grúas paradas ante
el cielo de zinc
los tiroteos nocturnos en la dársena fogonazos un cuerpo en las aguas con sordo estampido
el humo de los cafetines
Dick Tracy los cristales empañados la música zíngara

En esta composición se usa el mismo imaginario que ya hemos podido ver. Podríamos incluso hablar de planos cinematográficos, dado que la voz impetuosa del *yo* poético parece cruzada por la experiencia de lo *camp*. Ahora bien, esta vez el ritmo es frenético, las comas se han dejado a un lado creando un conglomerado sintáctico que testimonia una experiencia efusiva y simultánea. Las imágenes acuden como un flujo imparable. Todas ellas orbitan alrededor del mar y de sus muelles. En el mismo libro, además, hallamos el «Homenaje a Robert Louis Stevenson» que no es solo una loa a la literatura sino a todo el haber fílmico que bebe de esa propia fuente. Y en «Tròpic de Càncer» de *Els miralls* la voz poética afirma la infancia: «quan la vida/ era potser una aventura, i el jove al *bateau* colonial,/ com en una novel·la de Jules Verne/ [...] deixa enrera la casa».

En *Arde el mar* podemos acudir a uno de los poemas más famosos «Oda a Venecia ante el mar de

los teatros» que se inicia de la siguiente forma: «Tiene el mar su mecánica como el amor sus símbolos». Es aquí el mar el espacio del texto y la ficción. José Luis Rey afirma que el poema «corresponde a la nostalgia del artista expulsado de una plenitud, de la belleza arcádica del texto, simbolizado por esa Venecia fantasmagórica» (2005: 70). Las metáforas relativas al mar son constantes a lo largo del libro siguiendo la línea simbólica que el oxímoron del título manifiesta. Por citar otro ejemplo acudamos a «Primera visión de marzo»: «Yo fui el que estuvo en este otro jardín/ ya no cierto, y el mar hecho ceniza».

Dicho esto, cabe volver al segundo poema de *L'espai desert*. Aquí, la humedad, lo acuático y un mundo hecho no ya de acero y hormigón sino de madera audaz y colonial representa la época de la ilusión:

No tornaré mai més a la foscor de la casa paterna
i al seu humit país on moren els homes amb febres, polls i brutícia,
com tants d'altres. No: això era
per als d'abans, aquella gent amb polaines,
els qui donen sentit als sofàs, als armaris tancats, a les calaixeres.

El armario supone un símbolo de lo escondido, ese lugar que dispara la fantasía del juego y el misterio. A caballo entre lo oscuro, lo carnavalesco y lo mortuorio supone el lugar en el que el niño proyecta sus juegos junto con el sofá y la cómoda.

Dicho esto podemos afirmar que el cine es un intertexto evidente que no solo configura la progresión formal del poema sino que además estructura su relación simbólica y su trama de imágenes. Del niño que imagina partimos (de las caretas y máscaras fantásticas insufladas de nada pero emplazadas en la plenitud infantil) y llegamos a la máscara-persona que se mira en el reflejo del cristal.

Como ya hemos comentado, la presencialidad de la imagen es fundamental. Así lo hemos visto con el uso de la *deixis* o con la apelación a los sentidos como forma de captar una realidad inmediata. Otra vía, pese ya haber sido comentada, sería la elisión de los verbos personales. Eliminar el sujeto es una forma de convertir al referente en objeto desprovisto de mediación. La narración en pasado típica de la novela da cuenta de una voz narrativa. La despersonalización, en cambio, es una forma de acusar la transparencia de los ojos o del objetivo que captan la realidad referida. La palabra *mediatizante* del poeta *parece* perder consistencia. No es ya el terreno de la palabra sino el de la mirada aquel en el que en un juego lírico nos adentramos. En el poema «Tròpic de Càncer», el cual ya se ha citado, se divide en tres partes. Es en la última de las mismas que podemos hallar una concatenación de versos que emulan claramente el estilo de los guiones cinematográficos:

Un home mort dins la putrefacció d'un octubre de fulles,
tornant en groc pastós el seu or més compacte,
la corrupció dels pàmpols i els ceps més torturats,
una escenografia expressionista,
fons de céls borrascosos, fumarada de fabriques, arsenals, artefactes,
tot escombrat pel mar amb estrèpit de llaunes, olis pesants, ferralla,
els colors esborrats per la llum del reflux.

Encontramos cinco verbos: «mort», «tornant», «torturats», «escombrat», «esborrats». Todos ellos son formas no personales que constatan la quietud de la imagen y, de hecho, «escenografía expressionista» podría servir a modo de segmentación de dos planos. Sin embargo, cabe destacar que los primeros versos pese a presentar el alejamiento y la inconcreción de un octubre de hojas no es de forma tan evidente un plano cinematográfico como el que encontramos después. Sí que podríamos vislumbrar cierta noción de montaje, puesto que los artículos indeterminados del primer verso dan paso a los determinados del segundo y el tercero, sugiriendo un acercamiento propio de una composición fílmica. Ahora bien, el lenguaje adopta aquí un marcado tono lírico que resiste la representación plástica: «groc pastós el seu or més compacte» o «els céps més torturats».

En cambio, a partir del verso cuarto la conciencia de hallarnos ante una imagen es mucho más evidente: «escenografía», «fons», «colors», «llum». El expresionismo alemán encontró en *Metropolis* de Fritz Lang (1927) su expresión más paradigmática de la experiencia urbana. Es este intertexto el que sirve aquí como referencialidad básica sobre la que se construye. La ausencia de artículos junto con el uso del plural sirve como forma de dar cuenta de un punto de vista alejado.

En el verso quinto se inicia el primero de los planos partiendo desde el cielo; sigue, por asociación con las nubes, con el humo; luego, con las chimeneas y, finalmente, nos adentramos en los almacenes («arsenals») que desembocan en un plano más cercano («artefactes»). Esta vez no nos encontramos con un efecto de *zoom* sino posiblemente en una suerte de montaje que en tres secciones pasa de un gran plano general hasta un primer plano. Del cielo terminamos en el infierno-mundo industrial (de hecho Fritz Lang realiza esa misma metáfora con la fábrica que encontramos en el filme mencionado). La presencia de las comas y la ausencia de verbos permite intuir que son cortes y no movimiento aquello que permite avanzar el metraje, por lo que no nos hallamos tampoco en el terreno del *travelling*. Esta vez, además, resultaría poco coherente que cada sintagma constituyese un nuevo detalle, tal y como hemos visto en «Shin Heike Monogatari», ya que carecemos de una escena en concreto que sirva como referente, además de que el progresivo sentido de los detalles no tiene una lógica de adición o especificación dentro de un plano

bidimensional sino tridimensional.

En el verso siguiente, en consecuencia, encontramos el mismo movimiento, no solo por seguir un sentido muy similar, sino por paralelismo. De la visión del mar arrastrando latas llegamos hasta la chatarra que se ve descolorida a causa de que se encuentra bajo el reflujo de la marea. La naturaleza, tanto las nubes como el mar, se ensucia a través del humo o los desechos. La sórdida realidad de la ciudad alienada expulsa a un sujeto que se siente interpelado por la basura, a continuación transformada en Historia: los residuos del pasado:

Una darrera franja a l'obscur Montjuïc,
el fum i la foscor dels afusellaments, el far, l'aigua que clapoteja,
la calç viva i els morts a la presó de Reading.

De esta forma engarza la composición con una reflexión acerca de la obra de Oscar Wilde y su *De Profundis*, intertexto imantado por el uso de Montjuïc como escenario de la Guerra Civil y de sus ejecuciones, siendo más tarde edificio de la represión franquista, pues fue tanto patíbulo (figuradamente, claro está) como prisión. «En la tercera parte del poema, entra Wilde, y tiene lugar el homenaje a su calvario en el tiempo; no sólo el soldado, el hombre común del ejército del Leteo» (2005: 200). José Luis Rey aporta la figura del soldado ya que el poema primeramente se abre con el paseo de un militar a través de una realidad que le resulta ajena (resulta similar a la interpretación que hemos aventurado en «*Sans laisser d'adresse*»). Parece algo cercano al paseo de Cleo en *Cleo de 5 a 7* de Agnès Varda (1962). En ella, la cantante se enfrenta a la conciencia de la muerte y a la impasividad del mundo que sigue su camino. En este caso, en el poema, podríamos decir que es el soldado (aquel que se encuentra al final Cleo y que debe partir a la guerra de Algeria) quien proyecta su mirada. ¿Quizás haya vuelto y sea en su retorno que ha encontrado la muerte? Más acertadamente debemos atribuir este deambular al paseo de Jean (el soldado interpretado por Jean Gabin) en *Le Quai des brumes*, ya que en el poema encontramos la mención del puerto, el humo (quizás la bruma)... Es decir, hallamos un espacio melancólico y triste como el que hallamos en el filme de Marcel Carné (1938), además de que la película es referida en *La muerte en Beverly Hills*. Más allá de este posible intertexto, en última instancia es Wilde, el hedonista expulsado del placer, el que se lamenta por cuanto ha ocurrido. Conéctese esta interpretación con la encontrada en el tercer poema de *La muerte en Beverly Hills* citado en este apartado. El sujeto contempla toda una serie de antiguos hogares, de escenas que han constituido la ilusión cinéfila; desprovistas esta vez de cualquier ilusión. El sujeto es expulsado de su fantasía. El resultado: un plano general que abarca tanto que acaba por no abarcar nada. Resulta significativo que

precisamente en «Shin Heike Monogatari» encontramos un plano general donde el plano del héroe se sustenta sobre una horizontal equilibrada. En cambio, los nobles se divierten en un plano diagonal, sobre un plano inestable, quizás pronto a caer o a vaciarse de todo su color como si el contenido de una pecera fuese a verterse irremediablemente.

2. 1. 1. 4. Conclusión a 'El plano general'

Hecho el análisis de los principales pasajes representativos del plano general, se hace necesario resumir los cuatro elementos clave que definen la aproximación a sus formas expresivas:

- Lentitud: Mediante distintos procedimientos el plano general busca ralentizar su ritmo. Si en la introducción hemos señalado que la rapidez es un factor fundamental, es necesario recalcar que esta perspectiva pertenece a la visión heredada de las vanguardias artísticas. El futurismo y otras perspectivas concibieron el cine como la profusión imparable de la imagen. No todo el séptimo arte se reduce a esa fórmula. También existe otro cine mucho más contemplativo.
- Vacío: En prácticamente todos los ejemplos aducidos el plano general sirve como forma de expresar un vacío existencial. El sujeto se siente expulsado de cuanto ve. Es por eso que estos encuadres son más recurrentes en poemarios como *L'espai desert* o *Els miralls*. En cambio, en *Amor en vilo* o en *Tornado* los primeros planos resultan mucho más comunes, dado que la satisfacción amorosa conlleva un acercamiento y un contacto con la realidad, hasta tal punto que como hemos referido en su apartado correspondiente el *yo* poético salva la distancia que impone la pantalla. De hecho, en uno de los poemas de *Amor en vilo* aparece un poema titulado «Vedo nudo» que refiere la película homónima de 1969 de Dino Risi. El film se abre con una escena de créditos en el que a través de unas paralelas sinuosas podemos entrever primeros planos de bocas, de ojos, de pechos, etc. Las escenas de créditos son fundamentales ya que funcionan a modo deertura, dan el tono primero a la película y preparan al espectador para lo que ha de venir. Aquí los créditos preparan para una película que va a tratar, principalmente, sobre sexo. El primer plano es erótico porque oculta, porque acerca y a la vez omite. En su lugar, el plano general es una visión amplia mucho más fría. No oculta. Muestra. Porque no hay nada que ocultar, porque no hay nada más que se pueda ver. En la misma película, hay un gag de Nino Manfredi en el que interpreta a un tipo que sufre de una severa miopía. Le parece ver en el edificio de enfrente a una chica desnuda. Se coloca las gafas. La

chica ha desaparecido pero logra ver una parte. Se intuye su culo. Al cabo de un rato se da cuenta de que lo que está viendo no es el trasero de la chica, sino el reflejo de su propio culo, cuya proyección ha llegado hasta el piso de enfrente por un juego de espejos. De pronto, el primer plano erótico del culo pierde su magia enfrentándose a un plano más alejado de Manfredi mirándose en el espejo, desengañado. En ciertos contextos esta es la relación del primer plano y el plano general. El primero representa una suerte de embrujo, una promesa de un cuerpo extendiéndose. El segundo, en cambio, suele ser un jarro de agua fría.

- Imágenes amplias: La mayoría de planos generales que hemos visto se han desprendido del paisaje y no de figuras, puesto que si hemos de hablar sobre un vacío, el vacío normalmente se ha establecido entre el *yo* que mira y el espacio que le queda ante los ojos. En esa lógica las personas desaparecen pues el único protagonista se encuentra fuera de plano (la cámara se mimetiza con su punto de vista). Sin embargo, podemos encontrar el ejemplo del segundo de los libros de *Alma Venus* «Los sentidos en paz con la memoria». En el cuarto poema se hace referencia a *Limelight* de Chaplin:

Como en la cueva de Paolo Uccello
acecha el drago, acecha el endriago,
pero en las lejanías del paisaje
armoniza lo verde hombres miniados;
así, entre bastidores del deseo,
como muestra la grúa en *Limelight*,
sigue nuestro ballet ceremonial,
la máquina del cerco del amor,
los trapezistas de la llamarada.

Como vemos el cine se encuentra explícito tanto por la técnica como por la referencia fílmica: momento de la película en la que se muestra el final del baile de la protagonista desde un plano picado desde las tramoñas de los bastidores (01:28:33). Palabras como «paisaje» o «lo verde» hablan sobre el contexto, ahora bien, «hombres miniados» explicita esa perspectiva que muestra a unas personas diminutas por su lejanía, siendo la mención a Paolo Uccello un refuerzo del escorzo, pues fue uno de los principales artistas del Renacimiento italiano y de su legado pictórico antropocentrista. «Miniado» sería el participio de «miniar» que significa ilustrar con miniaturas. Si bien puede ser que hablemos de personas dibujadas, también podemos estar refiriéndonos a la

percepción que de ellas tenemos. En conclusión, esta es la única referencia que en un plano general habla sobre la perspectiva y aquí se usa precisamente para abrir una imagen espejular donde el sujeto se contempla a sí mismo, a él y a su amada. Esas miniaturas describen líneas de tensión con quien mira. Ahora bien, por lo general, va a ser el paisaje el elemento semántico creador de vacío y lejanía.

- Indefinición: El significado ha de acompañar la lejanía de los objetos pero también es necesario que a nivel formal se desarrolle esa indefinición. Hemos podido ver que el plural, los artículos indeterminados o, directamente, su ausencia son formas óptimas de alcanzar dicho objetivo.
- Adición frente a sucesión: El asíndeton ha servido también para plantear una sucesión de imágenes. En este caso, este recurso puede ser usado para la adición de elementos a la imagen. Este hecho, sin embargo, dificulta nuestras conclusiones, ya que siempre podríamos aducir otra lectura, esta sería que no se trata de un plano general sino de un montaje donde la lejanía y la cercanía se combinan.

2. 1. 2. El montaje

En el presente apartado vamos a abordar uno de los elementos que más prototípicamente ha caracterizado al cine desde sus primeros pasos; emprendidos, entre otros, por D. W. Griffith. Ya en el apartado 1.3.3.1.1 señalábamos, citando a Monegal, que es el montaje aquel recurso más remedable por parte de la literatura, pues «la construcción del discurso mediante la fragmentación y el encadenamiento nos recuerdan al montaje cinematográfico» (1993: 59-60). Por añadidura no olvidemos que es el relato decimonónico el que inspira en el mencionado director norteamericano el despliegue de nuevas formas expresivas. Se contrapone su innovación a la línea creativa que había asentado de forma ejemplar Georges Méliès y sus filmes estáticos (1.3.2.1.). Para la presente investigación es necesario recordar que dichas observaciones acerca de los caminos escogidos por el séptimo arte siguen lo expresado por Pere Gimferrer en su estudio *Cine y literatura*.

Manuel Carlos Fernández (1997) analiza el concepto de montaje, el cual proviene del ámbito de la ingeniería. El ordenamiento, el ensamblaje y el ajuste (19) de los diferentes componentes que arman un aparato se iguala con el proceso que tiene lugar en la cinematografía. Los planos y escenas se suceden de forma que la narración adquiere un sentido reseguible y reconstruible por parte del espectador. La manera en la que se aborda esta tarea puede variar, según la voluntad expresiva del director, del montador o de la

escuela a la que pertenezcan ambos. Serán dos formas expresivas aquellas que tomemos como punto de partida: el montaje de atracciones (S. Eisenstein) y el montaje invisible (Hollywood clásico).

El primero de ellos nace en los años veinte en la Rusia soviética de Eisenstein, cineasta formado en los círculos teatrales de su país, fuertemente influenciado por la literatura y la poesía y también por las obras de Griffith. De este último toma el montaje como elemento fundamental para su teoría filmica, la cual se iniciará con el montaje de atracciones. Es verdad que, a lo largo de su carrera, el autor soviético propone nuevas nomenclaturas; estas serían montaje métrico, rítmico, tonal, sobretonal e intelectual, sin embargo, debemos proceder como hemos hecho en otros apartados: simplificando. Siempre que resulte relevante y posible se mencionará a qué tipo de montaje nos referimos, sin embargo, dicha sección se englobará bajo el título de «montaje de atracciones», dado que, como ya ha ocurrido, muchas de las nociones no podrán ser más que aproximaciones.

¿Qué es el montaje de atracciones? Es un montaje de yuxtaposiciones que buscan ejercer un *shock* en el espectador, una atracción del significado, un efecto magnético sobre la comprensión de quien mira. Es en el choque y en la dialéctica de la imagen (Fernández 1997: 97) donde reside el significado ulterior, es lo que el ruso defendía como A+B=C. Con ello se deriva un cine de transiciones bruscas e impactantes, donde lo que se anhela es la desautomatización de la imagen, pues las teorías de la OPOIAZ influenciaron decisivamente en la formación de la joven cinematografía rusa. Dentro de ese círculo se encuentra también Lev Kuleshov, director y teórico del séptimo arte, que estudió ampliamente la capacidad de los fotogramas para combinarse y derivar en elocuentes y diversos resultados. Tomando un encuadre del actor Ivan Mosjukin (Marimón 2014: 125) se realizaban combinaciones con imágenes que conducían a diferentes interpretaciones. Lo mismo puede consultarse en Internet con una fotografía de Alfred Hitchcock. El primer plano de su gesto risueño ensamblado con un general de una familia disfrutando de un soleado domingo resulta en la mirada de un autocomplaciente moralista. En cambio, si sustituimos a la familia por una joven tomando el sol, Hitchcock deviene en un perturbado pervertido. La imagen es la misma. Es la combinatoria la que marca el resultado.

Esto mismo es algo que ha guiado el cine a lo largo de toda su historia, sin embargo, Eisenstein no buscó una continuidad sin costuras, sino una rotura explícita que derivase en síntesis metafóricas y sorpresivas.

Por otro lado, en cambio, tomado el relevo de Griffith, el Hollywood clásico empezó a buscar un montaje más bien invisible, que no sorprendiese, que dejase a la narración a sus anchas, sin molestas síntesis, que no pusiese en peligro la ilusión filmica. Vicente Sánchez-Biosca afirma que este tipo de cine «lucha por desconocer las fracturas decisivas de la modernidad y pugna igualmente por esconder la máquina y sus

efectos tras la fábrica de relatos» (2008: 122). Frente a un cine autorreferencial, el cine comercial americano sabrá leer en los espectadores-masa las ansias por encontrar en la gran pantalla un mundo de ensueños que no busque conclusiones modernas, sino que se emparente con el escapismo propio de la literatura burguesa decimonónica. Para conseguir eso la cámara debe asemejarse a la percepción humana, la cual no se centra en procesar toda la información que barre una mirada en movimiento. Joan Marimón nos da el ejemplo de una oficina. Los ojos van al ordenador, al teclado, al reloj... «Cada giro de la mirada, que se podría traducir en cine por un barrido rapidísimo, un *filage*, es borrado por la percepción» (2014: 164).

Según esta concepción el montaje se sitúa no ya en el ámbito de la contemplación y el análisis, sino en lo vivencial. El cine es una experiencia muy cercana a la realidad en la que el espectador se zambulle, como si visitase su propio recuerdo y lo reviviese o como si fuese un testigo de uno de sus sueños.

Con este objetivo la continuidad, tanto en el montaje invisible como en el montaje de atracciones, va a ser fundamental. Es decir, los planos deben estar conectados entre sí de una forma u otra, sea por imágenes asociativas, sea por metáforas visuales, sea por un movimiento que deviene en otro, sea por el color... El engarce que mantenga el todo organizado será el punto de anclaje que servirá para catalogar si nos encontramos ante un tipo de montaje u otro.

Quedaría por añadir una última categoría, esta sería el *collage*. No va a tener, sin embargo, su propio apartado, dado que tan solo encontramos un ejemplo que no llega a constituir propiamente un ejemplo palmario del mismo. Ahora bien, por la violenta sucesión de imágenes se ha decidido incluirlo dentro de «montaje de atracciones». Además, un análisis teórico de este recurso narrativo puede ser de ayuda para complementar y acabar de comentar la cuestión relativa a los engarces.

A caballo entre el cine dialéctico de Eisenstein y la invisibilidad del montaje hollywoodiense, el *collage* plantea una relación violenta de imágenes que prescinde esta vez de la continuidad de la que se ha hablado, la cual también se ha dado en llamar *raccord*, es decir, «el perfecto ajuste de movimientos y detalles que afectan a la continuidad entre distintos planos y, en consecuencia, *raccordar* significa unir dos planos de modo que no se produzca una falta de coordinación entre ambos» (Sánchez-Biosca 2008: 28). Es en el *collage* que el «*raccord* carece de valor de ley y, aun cuando aparece en ocasiones, no actúa como factor de continuidad» (Sánchez-Biosca 2008: 178). Ahora bien, dentro del lenguaje cinematográfico, ¿cuál es su función? Sánchez-Biosca (2008) defiende que esta técnica acude para sustituir una elipsis concentrando el tiempo en una secuencia de acciones que se suceden de forma, normalmente, apresurada (178). Si el montaje es el arte de la elipsis, el *collage* es algo muy cercano a lo contrario. Es la enunciación comprimida (y por lo tanto, hasta cierto punto elíptica) de una sucesión de eventos.

En conclusión, vamos a dividir el presente apartado en dos secciones que toman esta vez la narrativa

como eje fundamental de expresión. Si el encuadre ha representado una mirada, el montaje se emparenta con la historia. En los ejemplos que se van a aducir lo secuencial va a estar al servicio de lo lírico. Los poemas no van a explicar una historia, sino que más bien van a ofrecer retazos de ella, siendo muchas veces un recuerdo o una ensoñación.

2.1.2.1. El montaje de atracciones

El primero de los poemas a analizar presenta lo que podría ser un uso paradigmático del lenguaje filmico. Este es «Interludi» que aparece en *Els miralls*, un interludio que pretende ofrecer algo distinto al resto del libro en el que se encuentra inserto. Más que una composición protagonista, pretende ejercer de puente, de entremés, de distracción o divertimento lúdico:

Fer un muntatge
un film d'espies
Sherlock Holmes al bosc
Amic Watson
m'han ferit
dóna'm la mà
amic Watson

Como podemos ver, no sin cierta ironía, el poema enuncia su cualidad de película, planteando incluso una progresión que hace pensar en una posible trama. El primero de los versos sitúa al espectador, es casi como la iluminación del lienzo de proyección. El segundo da el color, podríamos hablar de blanco y negro, y hecha la introducción hallamos al protagonista en el tercer renglón. Se puede suponer que Sherlock Holmes está investigando cualquier cosa y que en esa situación resulta herido. Ante esta situación, hallamos una conclusión: un enigmático «amic Watson». ¿Qué ha ocurrido? ¿Es posible que haya sido Watson quien asesine a Holmes? Nótese cómo podemos acudir a Kuleshov para reflexionar sobre la disposición de dos versos que dicen exactamente lo mismo: «amic Watson» (pese a que el primero usa la mayúscula, ¿resulta significativo?). Podríamos hablar de dos fotogramas exactamente iguales, ahora bien, su situación a lo largo del poema da cuenta de una información totalmente distinta. Iniciando lo que podríamos llamar la segunda estrofa es el fiel compañero del famoso detective; ahora bien, situado al final y sin hacer uso de la puntuación parece sugerir una relación irónica o diferente con lo que está ocurriendo. ¿Hay una pregunta? ¿Hay sorpresa? ¿Son ambas posibles reacciones las que tendría Sherlock Holmes al darse cuenta de que ha sido

horriblemente traicionado? Además, esa ironía puede conseguirse por la misma forma de la composición. El laconismo de la descripción y el tópico cinematográfico parecen plantear más que un intento serio por parte de Gimferrer de recrear un auténtico film de espías, un mero juego de niños que se divierten recreando sus fantasías. A ello contribuye además la sucesión rápida de los versos que dan cuenta de algo muy cercano al *sketch* y, por lo tanto, al ámbito cómico.

Cabría mencionar que también podemos detectar una sucesión de planos, mirada que no solo se deriva de los propios versos sino que se ve reforzada por la lógica y el sentido del poema. «Un film d'espies» podría ser perfectamente la imagen introductoria del título, aquella que tras los créditos da inicio a la película. Dicho esto se abre la escena con un plano general que enmarca al protagonista y sus alrededores. Después los alrededores desaparecen y esta vez Watson ocupa todo el marco. El encuadre se ha cerrado. Sería lógico que a continuación se cerrase más. En el momento en que Sherlock Holmes está herido podríamos imaginar un plano medio que deje constancia de la herida y del sufrimiento del personaje. Cuando pide ayuda, podríamos imaginar un plano en detalle de la mano de Holmes. Finalmente, el primerísimo plano de Watson daría cuenta de la aviesa mirada del traidor.

Todo esto no ha sido nada más que una de las posibilidades de este montaje lírico. Podríamos también proponer una interpretación que respeta mejor el canon de Conan Doyle en el que es Watson quien ha sido herido. Holmes pasea por el bosque, busca alguna pista y advierte que su amigo está herido. Corre. Recoge su mano. Y lo asiste en su dolor. Ahora bien, esta segunda posibilidad deja la película a medias. ¿No sería más lógica una imitación completa de la estructura cinematográfica?

En cualquier caso, tal y como hemos señalado en la introducción a este apartado lo significativo aquí no es la capacidad narrativa del montaje sino su significado lírico. El poema de Gimferrer no deja de ser una reflexión sobre la capacidad evocadora del lenguaje, sobre cómo jugar con la poesía es jugar con formas, con espejos y con palabras que dependiendo de su disposición apuntan hacia uno u otro sentido. Sin embargo, detrás de este divertimento se halla una conclusión nefasta que precisamente domina todo el libro, esta es que la palabra en tanto que puede significar todo, en última instancia no significa nada. El vacío sobre el que se sustenta el espejo resulta desalentador para la palabra poética.

Acudamos también a otro poema que plantea una película entera. Este sería el segundo poema de *La muerte en Beverly Hills*, donde lo que se recrea es un filme de detectives también, pero siendo el *yo* poético la víctima y Charlie Chan el encargado de resolver el caso. Así lo afirma en la entrada de *Segon dietari* llamada «Torna Charlie Chan»: «Fa temps, en un poema antic, jo m'imaginava a mi mateix —màscares literàries— mort misteriosament en un hotel exòtic, amb aquestes morts metafòriques que inventa la literatura —la mort com a avatar del text—, i Charlie Chan, diligent, era cridat per fer les

investigations del cas» (1995c: 235). A continuación citamos el poema:

Debo de parecer un loco batiendo palmas solo y cantando en alta voz en este cuarto de hotel.

Con un seco frenazo se ha detenido un coche fundido en luz y resplandor de plata.

¡Sonrisas de Jean Harlow! El bungalow al alba y el mar centelleante.

Música por toda la olvidada estación del deseo. Palmeras, giratoria luminosidad de la playa
encendiéndose

sólo para estos ojos¹¹ tras un cristal ahumado.

¡No me mires más, Némesis!

Ya conozco tus uñas pintadas de rojo, el óvalo hechicero de tu cara, tu sonrisa pastosa y húmeda de
nymphette,

estos vestidos negros, estas mallas, tus guantes hasta el codo, el encaje en los pechos, esta espalda que
vibra y palpita como una columna de mercurio.

Cuando amanezca me encontrarán muerto y llamarán a Charlie Chan.

El infierno y el paraíso están aquí. Descorro las cortinas, rasgo con mano temblorosa su estampado de
flores y pelícanos.

Tu cuerpo como un saurio luminoso y dorado en la bañera. Tus ojos me sonríen.

Mi alma es un muchacho que no se cansa de mirar los muelles.

El agua sordamente golpea el malecón. Oscura noche de motores y bajíos.

Un extranjero muerto en la terraza de un bar ante un vaso ambarino de kirsch. Flores rojas y azules en su

¹¹ Por si el lector se lo pregunta, resulta imposible el intertexto de *For Your Eyes Only* (1981) de John Glen, pues *La muerte en Beverly Hills* se publica en 1968. Sí que pudiera servir de intertexto la colección de relatos homónima de Ian Fleming de 1960. Quizás simplemente haga uso de la idea de un documento clasificado o confidencial, destinado a solo ser leído por una persona, siguiendo así con la atmósfera detectivesca.

camisa de verano.

De la misma forma que en «Interludi», encontramos en los versos dedicados a la descripción de la mujer primeros planos que en su engarce conforman una suerte de montaje que pudiera pasar por la típica presentación propia de las películas americanas. Ahora bien, si lo hemos incluido en este apartado es por la propia violencia de la sucesión de imágenes. Estas están unidas por la temática y por el trasfondo de Hawái pero aquí, de hecho, encontramos algo que no hallaremos en el resto de poemas, esto es el *collage*. «Su función consiste en comprimir el tiempo y, dado que la elipsis ha sido naturalizada en el período en el que el *collage* se generalizaba, el uso de éste denuncia una voluntad de no omitir nada, un deseo de no callar, aunque sea a costa de condensar violentamente innumerables acciones» (Sánchez-Biosca 2008: 178). La violencia y la falta de engarces caracteriza este tipo de montaje que no tiene una relación estrecha con el *collage* popularizado por los dadaístas. Es en el cine donde se usa con fines narrativos y expresivos. Aquí esto tiene lugar porque una película entera se comprime, dando ese ritmo acelerado e impactante que caracteriza la composición. Además, otras películas acuden, interfiriendo con la ensoñación del *yo* poético. Sea *Gilda* por ese vestido negro y, sobre todo, por los guantes hasta el codo que tanto caracterizaron a Rita Hayworth o sea Jean Harlow, cuyo atractivo viene a completar el contrapunto amoroso de las películas de detectives del Hollywood clásico. Cada verso parece evocar una imagen pero estas no se suceden de forma progresiva o mediante puntos de sutura que propicien la transición, a diferencia de los ejemplos que veremos a continuación, es por eso que este ejemplo se halla entre el montaje y el *collage*.

Hecho el preámbulo, se hace necesario ahora adentrarse en la terminología de Eisenstein y ver cómo las imágenes pueden combinarse entre sí y dar lugar las unas a las otras. Podemos hablar para el siguiente poema de montaje tonal, el cual «está basado en la dominante afectiva de la tonalidad del plano» (Fernández 1997: 82). Es decir, es la emoción aquello que ejerce de engarce entre un plano y otro. Para ello acudamos a «Past tense» de *Amor en vilo*. El propio título ya juega con las sugerencias que en castellano tiene: «pasado tenso». En el poema el *yo* establece lazos de unión con un tiempo evocado por el presente.

You are a coward and a babbler, piensas
o dices con tus ojos-zahorí.

Pinzas de plata, tus palabras tensas
tensan el aire como un berbiquí.

Pinzas de plata del pasado, presas
que comprimen los días que viví:

las cápsulas del viento, las inmensas
ensenadas del tiempo azul turquí.

Fuimos, por calles errabundas, solos
como por avenidas con Apolos
ciegos de tanto ver la eternidad:

arrebuados, nos expulsó el viento;
un temporal de noche ceniciente
nos enfrentó de pronto a otra verdad.



Fig. 24. Newland Archer contempla el reflejo de un rayo de luz.



Fig. 25. Newland Archer recuerda



Fig. 26. El recuerdo lo invade todo.

El poema se abre con palabras que parecen salidas de alguna película, de alguna voz *en off* que recrea el pensamiento de la mirada en primer plano que se proyecta sobre el espectador. Esas palabras remiten a la boca (en blanco y negro): «pinzas de plata». *Ella* habla y de pronto en esas palabras el pasado se abre. Esta relación de imágenes apunta al montaje tonal, ese en el que es la emoción la que emparenta fotogramas. Aquí ese acto de evocación se ve acentuado por un recurso que, de hecho, ya hemos visto en otros momentos («Brown eyes (II)», «Albada» o «Shin Heike Monogatari» en apartados 2.1.1.1 y 2.1.1.3.), este es los dos puntos. Con este recurso el *yo* se adentra en el recuerdo, viaja en el tiempo. Nótese que «cápsula del viento» se acerca mucho a «cápsula del tiempo» de nuevo jugando con el poder evocador de las palabras. Llega el sujeto a la visión del cielo de entonces: «ensenadas del tiempo azul turquí». Luego la cámara alcanza las calles. Finalmente la mirada ciega de un Apolo termina en primer plano, quizás la estatua de *El año pasado en Marienbad* (Resnais, 1961), película donde figuras humanas deambulan sin sentido

alguno.

En el apartado 2.1.1.3 ya hemos indicado que el plano general suele ser usado para la presentación de la película. Resulta aquí significativo que siguiendo la lógica del montaje tópico vayamos de la lejanía hasta la cercanía. ¿Dónde se cierra aquí la grabación? Con el rostro de la mirada escultórica (igual que en el montaje de la película del francés, cuando los protagonistas divagan acerca del significado de la pareja escultórica). ¿Y cómo volvemos al presente del *yo*? De nuevo con el mismo recurso que ha permitido adentrarnos en el recuerdo: los dos puntos. Ha sido el viento/tiempo el que ha expulsado al *yo*, constatado esto en el verso doce.

Sirva a modo de ejemplo de lo que justo hemos visto la película *La edad de la inocencia* de Martin Scorsese (1993). En una de las escenas Newland Archer recibe un rayo de luz reflejado en una ventana y recuerda, se sumerge en una visión del azul, del mar [Figuras 24, 25 y 26].

Un ejemplo de lo que justo se acaba de ver puede encontrarse en el poema «Shadows» de *De «Extraña Fruta» y otros poemas (1968-1969)*. En él leemos:

empapado de lluvia sangre Napalm lianas en Hanoi
el mar verde de los mapas escolares una raya de tiza en la pared indica el lugar secreto
recordábamos historias de tesoros y abordajes
saqueando Panamá cómo llamea el fortín la cicatriz de un sable en mi pecho ardiente y roja
capitán Morgan dame a besar tu escapulario
Vestido de etiqueta descendía hasta el hall un extranjero de ojos verdes
contrabandista de armas Etiopía Grecia España Corea el Anschluss
muerto de un tiro de revólver mientras jugaba al baccará.

En este poema los engarces se llevan a cabo mediante uniones visuales. Lo que en un primer momento parecen ser las imágenes de algún noticiario informando sobre la Guerra del Vietnam lleva al mar verde de los mapas. El nombre Hanoi cobra color y se transforma en cartografía. Acto seguido el verde del mar se transforma en pizarra y en ella encontramos una cruz señalando el lugar secreto. Volvemos al mapa, esta vez el de un pirata y de ahí a las películas sobre los mismos, entre las que podríamos destacar *El capitán Blood* (Michael Curtiz, 1935) donde aparece no solo el personaje del capitán Morgan sino también Errol Flynn como protagonista, ídolo de los niños de la España de posguerra. Dicha película se ambienta en Port Royal (Jamaica) y de ahí pasamos a *Dr. No* (Terence Young, 1962) que emplaza las aventuras de James Bond en Kingston, precisamente también Jamaica. El azul, la playa y el asombro infantil sirven como forma de engarzar toda una experiencia infantil de la realidad. Esa experiencia es precisamente violenta, efusiva y

excitada, marcada por una asíndeton donde las comas, en su ausencia, contribuyen a la vertiginosa sucesión de los recuerdos. No debemos olvidar tampoco que en una referencialidad de superposiciones hace acto de presencia también el capitán Morgan de *Tener y no tener* (Hawks, 1944) interpretado por Humphrey Bogart. Su historia se sitúa también en el Caribe, en concreto en la isla de Martinica. El período es durante la II Guerra Mundial, en mitad de la Francia ocupada, situación contigua al *Anschluss*, la anexión de Austria. *Extranjeros de ojos claros* tratan de escapar de la persecución de la policía colaboracionista, mientras encuentran el amor. Los fotogramas, en un montaje de asociaciones, se anexionan los unos a los otros y se convierten en un *continuum* efervescente. En esa lógica podemos no deshacernos de Bogart y mencionar también *El sueño eterno* (Hawks, 1946) donde jugando a la ruleta la señorita Rutledge, interpretada por una joven Lauren Bacall, gana catorce mil dólares apostándolo todo al rojo.

A esto podríamos sumar el intertexto que «baccará» abre al remitirnos al poema de Rubén Darío «Margarita», donde leemos: «Tus labios escarlatas de púrpura maldita/ sorbían el champaña del fino baccarat». En el poema del nicaragüense se hace referencia a la copa, producida por la compañía homónima. Sin embargo, la dilogía no pudo pasar desapercibida para un lector como Pere Gimferrer, para quien Darío es una de las fuentes principales. O juego de cartas o copa de champán, de hecho, si citásemos unos versos más del barcelonés, veríamos que ante el crimen se desata el pánico: «despintándose el rimmel de las dulces muñecas el plumaje caído la cristalería rota». La cuestión es que en el poema del segundo, encontramos el juego de Margarita, quien deshojando una flor trata de aclarar su destino, sin saber que este en última instancia ha de ser la muerte. En el primer poema ocurre lo mismo. El juego infantil, el salto de un filme a otro, la imaginación, la fantasía distraída terminan en un mismo resultado: «Y una tarde triste de los más dulces días,/ la Muerte, la celosa, por ver si me querías,/ ¡como a una margarita de amor, te deshojó!. Nótese, además, que todas las imágenes que nos muestra el poema de Gimferrer son imágenes de la violencia que terminan, como a Margarita (ella es una flor que deshoja una flor), volviendo en dirección contraria e hiriendo al espectador. No podemos dejar de pensar en «Elegía» de *Marinero en tierra* de Rafael Alberti. En el poema *la niña rosa*, rosa de los vientos, *sentada como una flor* se deja llevar por los mapas. «¡Cómo la miraba yo/ viajar, desde mi balcón!. Asomado al atlas, el niño sigue los puntos cardinales que lo llevan de *Canarias al mar Negro*. Finalmente el niño, cerrado el atlas, vuelve a su realidad más inmediata: «Por el mar de la tarde/ van las nubes llorando/ rojas islas de sangre». Infancia e ilusión terminan en todas las composiciones que hemos visto con la decepción. El engarce último, la transición última es la realidad misma.

Este mismo juego de asociaciones podemos encontrarlo también en el poema XVIII de la segunda parte de *Alma Venus* «Los sentidos en paz con la memoria». En él leemos:

El jornalero del atardecer,
las olivadas del amanecer,
el juego de billares y virutas
expandible en la noche agrimensora:
a zancadas, con zancos, mide el suelo
la bailarina griega con coturno,
la pregonera de la muerte blanca,
la que ofrece una copa de jerez
en la tormenta de los alazanes
la cabalgada de cristal de roca
que configura el sol de macasar.
La extravagancia sin cesar de imágenes
—como en Vivaldi, opuesta a la porfía—
retorcerá en sí misma su pitón
mas sin cortarla: el tajo del metal
no interrumpirá el cuerpo del delito,
la navaja barbera del poema.

Más adelante hablaremos sobre el ritmo, sin embargo, no está de más remarcar cómo las imágenes se suceden aquí con una extensión regular que se acelera y se ralentiza siguiendo siempre una progresión. Lo relevante de este fragmento, en cambio, es la forma como los engarces asociativos y emotivos van hilvanando el imaginario lírico. En primer lugar, «atardecer» y «amanecer», en segundo lugar «zancadas», «zancos» y «coturnos», en tercer lugar «bailarina» y «pregonera», en cuarto lugar «alazanes» y «cabalgada» y, finalmente, «sol de macasar», sintagma que nos devuelve al inicio de esta sucesión de planos, no solo por el sol que podamos encontrar en el ocaso o en el alba, sino que también por ese *macasar* referente al aceite usado para el pelo. Los jornaleros y la olivada vuelven en una rueda caleidoscópica donde son los sonidos y la luz la fuerza magnética que une los versos, secciones lingüísticas que se igualan a los planos de una posible secuencia muy cercana al *collage*. Nótese cómo la estructura circular nos permite recordar el segundo de los poemas de *L'espai desert* que se ha analizado en el apartado 2.1.1.3. Es en la repetición que el poema encuentra su explicitación de disco rayado, de soporte audiovisual que revela la falsedad y la fantasmagoría de la representación. Aquí es muy similar, ya que tras la ristra de imágenes la voz poética evidencia la materialidad de las imágenes (eso que en «Shin Heike Monogatari» se describe como «Aquest ventall, aquest polsim»). La cinta de celuloide se encuentra en la metáfora de la «pitón» que debe ser cortada en un

acto de montaje, de selección. La pregunta que le surge al poeta es ¿dónde cortar? ¿Dónde aplicar «la navaja barbera del poeta»¹²? No importa, ya que corte por donde corte, el «cuerpo del delito», los restos vivenciales y la sensibilidad poética de la voz siempre se expresará en formas concéntricas: imágenes que remiten a imágenes encerradas en el universo de la mismidad. Además, el acto de cortar, de montar, no es la operación de una sección sino de una conexión o de una suturación.

Otra de las categorías que Eisenstein utilizó para desarrollar su sintaxis fílmica es la de montaje intelectual. Manuel Carlos Fernández (1997) cita directamente las palabras del propio Eisenstein al definirlo: «Es un montaje de clave. Ante esa clave, a veces confusa, demasiado metafísica, el espectador tiene que pensar, adivinar lo que quieren decir determinadas imágenes hábilmente montadas y no siempre claras, aunque nos sean explicadas» (85). Es decir, este montaje pretende una yuxtaposición de imágenes que prototípicamente ha representado el pensamiento sintético y dialéctico del autor soviético. Dos imágenes son relacionadas en la pantalla, el espectador saca una conclusión. Así ocurre con la mayor de las elipsis de la historia del cine: la de *2001: Una odisea del espacio* de Stanley Kubrick. En ella un hueso/arma es lanzada al vuelo para acto seguido convertirse en la nave espacial donde tiene lugar el nudo de la narración. Este salto lleva a una conclusión, a una reflexión sobre el progreso y la violencia, por ejemplo, y a muchos otros derroteros del pensamiento.

Para poder ver este caso en la poesía de Pere Gimferrer deberemos acudir a *La muerte en Beverly Hills*, al poema número IV que en su conjunto puede ser considerado todo un gran proceso de montaje, donde la temporalidad principalmente presente de los verbos sigue esa misma lógica que hemos visto ya en los apartados 2.1.1.1. y 2.1.1.3:

Llevan una rosa en el pecho los enamorados y suelen besarse entre un rumor de girasoles y hélices.

Hay pétalos de rosa abandonados por el viento en los pasillos de las clínicas.

Los escolares hunden sus plumillas entre uña y carne y oprimen suavemente hasta que la sangre empieza a brotar. Algunos aparecen muertos bajo los últimos pupitres.

Estaré enamorado hasta la muerte y temblarán mis manos al coger tus manos y temblará mi voz cuando te acerques y te miraré a los ojos como si llorara.

¹² Pudiéramos añadir, ¿dónde está la navaja de Sweeney Todd? El verso parece esconder una referencia a la película de Tim Burton (2007), sin más significación que un guiño al título cinematográfico, o a la comedia musical dirigida por Harold Prince en Broadway (1979) o por Mario Gas en Barcelona (1995).

Los camareros conocen a estos clientes que piden una ficha en la madrugada y hacen llamadas inútiles, cuelgan luego, piden una ginebra, procuran sonreír, están pensando en su vida. A estas horas la noche es un pájaro azul.

Empieza a hacer frío y las muchachas rubias se miran temblando en los escaparates. Un chorrear de estrellas silencioso se extingue.

Luces en un cristal espejante copian el esplendor lóbrego de la primavera, sus sombrías llamaradas azules, sus flores de azufre y de cal viva, el grito de los ánades llamando desde el país de los muertos.

En este poema los versos se extienden y parecen apuntar hacia otros referentes formales, quizás no queriendo ser versos, sino más bien pretendiendo ser descripciones amplias de referentes visuales. De hecho, Joaquín Marco a propósito del cuarto párrafo escribe: «Es de suponer la intencionalidad satírica del verso que intenta remediar una escena de amor rosa de film americano» (1969: 430). En esta lógica cinematográfica cada encuadre aparece aislado del siguiente a través del espacio dejado por el salto de línea, algunos llegando a proponer montaje o cambio de encuadre en su propio *aislamiento*. Este último no es así, sino que todos ellos de formas más o menos explícitas se encuentran engarzados por cuestiones visuales que conducen a conexiones significativas.

Las flores del primer verso se deshacen en pétalos en el segundo. Los pasillos del mismo se convierten en los pasillos escolares (aunque este salto quizás implique una interpretación algo forzosa, pero la lógica del resto de la composición induce a seguir un camino parejo). Los escolares muertos del tercer verso son los enamorados que aman hasta la muerte del cuarto. El primer plano del amante al borde del llanto se transforma en el cliente solitario que usa el teléfono del quinto. El azul de la noche se transforma en el frío del sexto verso y finalmente las estrellas se conectan con las luces reflejadas en el cristal del verso séptimo, el cual recoge parte de las imágenes que se han ido diseminando en la composición, procedimiento que recuerda a la *diseminatio recolectio* de la lírica barroca.

Llamaradas azules, flores amarillas, cal viva y gritos confluyen para unificar toda la progresión metafórica del poema, un descenso a través de la desilusión, un camino contrario al establecido por la película *El pájaro azul* (sintagma que hallamos en el verso quinto) de 1940 y dirigida por Walter Lang. La película, rodada en technicolor, pretendió hacerle la competencia a *El mago de Oz* y su historia, que va del blanco y negro al color, es una historia sobre una infancia plena y positiva. Aquí el viaje es inverso. Del color de la rosa bajamos hasta la cal viva del país de los muertos, el blanco y el negro de los huesos y el final. En esta

lógica las rosas se marchitan y las hélices se convierten en viento, es decir, no en descubrimiento y viajes sino en una fuerza que se lo lleva todo. Además, los pasillos de las clínicas, y su aire mortuorio, son asociados a las galerías escolares. Julia Barella en su edición a las poesías de la primera etapa castellana de Gimferrer señala que «la imagen de la enfermedad, especialmente el color o la luz de la enfermedad» (2010: 199) es un tópico común dentro de *La muerte en Beverly Hills*. Y todos los signos positivos del cine que vamos viendo entrañan alguna forma de fracaso. Al amante del verso cuarto le encantaría llorar pero no puede. El tipo solitario que bebe ginebra es un tipo que se ha quedado irremediablemente solo. Las chicas rubias se miran en un espejo y tiemblan de frío o también de miedo. Las luces copian la primavera lóbrega. La pantalla es el referente. Amante, bebedor, niño y chica rubia tratan en vano de imitar el glamour cinematográfico.

Otro de los tipos de montaje que podemos encontrar, perteneciente a la tipología de Eisenstein, es el montaje métrico. «El montaje métrico se caracteriza por una ruda fuerza impulsora, y en él la tensión se obtendrá por aceleración mecánica de acortar los planos y debe tener un compás simple y no irregular, para que el método no degenera y deje de tener efecto fisiológico (Fernández 1997: 80). Es decir, este tipo de montaje resulta de la combinación de secuencias de una duración muy similar, jugando de esta forma con la capacidad sugerente del ritmo y con la violencia, muchas veces, inherente a la aceleración de los acontecimientos. Es este un tipo de montaje que suele usarse para generar tensión y para culminar en última instancia en un momento de clímax o de relajación. Vamos a citar el octavo y último poema de *La muerte en Beverly Hills*. La numeración del mismo se acompaña de la palabra «Elegía». Es en la última composición que asistimos al canto fúnebre y violento de un asesinato. No es una elegía al estilo manriqueño, sino más bien una celebración de la muerte hollywoodiense, de su espectacularidad y un lamento por la muerte del espectador, alcanzado por las balas de la ficción.

En invierno, la lluvia dulce en los parabrisas, las carreteras brillando hacia el océano,
la viajera de los guantes rosa, oh mi desfallecido corazón, clavel en la solapa del smoking,
muerto bajo el aullido de la noche insaciable, los lotos en la niebla, el erizo de mar al fondo del armario,
el viento que recorre los pasillos y no se cansa de pronunciar tu nombre.

[...]

Las oficinas de los aeropuertos, con sus luces de clínica.

El paraíso, los labios pintados, las uñas pintadas, la sonrisa, las rubias platino, los escotes, el mar verde y oscuro.

Una espada en la helada tiniebla, un jazmín detenido en el tiempo.

Así llega, como un áncora descendiendo entre luminosos arrecifes,

la muerte.

[...]

Los asesinos llevan zapatos de charol. Fuman rubio, sonrían. Disparan.

La orquesta tiene un saxo, una batería, un pianista. Los cantantes. Hay un número de strip-tease y un prestidigitador.

Aquella noche llovía al salir. El cielo era de cobre y luz magnética.

¡Focos para el desfile de modelos, pistolas humeantes!

En primer lugar, es necesario destacar aquellas características que permitan asociar esta composición a otras que hayamos visto y que, de hecho, encajarían con los poemas hasta ahora comentados. En primer lugar, la temporalidad principalmente en presente habla sobre un devenir de la imagen y no sobre un pasado. En segundo lugar, la yuxtaposición de las mismas da cuenta del corte entre encuadre y encuadre. Y finalmente, la temática cinematográfica se deriva no solo del propio libro, sino también del ambiente de película de gángsters que gobierna la escena.

Establecidos los términos de la cinematografía, es conveniente ahora observar de qué forma el montaje métrico cobra consistencia en los versos de Gimferrer. Para esto la medida de los versos, algo que, de hecho, no se ha tenido muy en cuenta hasta ahora, es fundamental; y más que los versos, es necesario atender a la medida de las secciones entre una y otra coma, secciones que vienen a ser secuencias. Dejando de lado «En invierno», el poema empieza con la concatenación de estructuras muy similares, tanto en contenido, como en ritmo. Del verso uno al tercero la progresión sería la siguiente:

Recuento por palabras: En invierno, [6 palabras], [6 palabras],/ [6 palabras], [4 palabras], [6 palabras],/ [8 palabras], [5 palabras], [8 palabras]...

Recuento por sílabas: En invierno, [10 sílabas], [12 sílabas (13 - 1, a causa de la esdrújula al final de verso)],/ [10 sílabas], [10 sílabas], [11 sílabas],/ [14 sílabas], [7 sílabas], [13 sílabas]...

Ánalysis según la sintaxis: En invierno, [N + CN + CN], [N + CN + CN],/ [N + CN], [CN + N], [N + CN + CN],/ [N (adjetivo) + CAdj. + CN], [N + CN], [N + CN + CN]...

Las estructuras sintácticas se mantienen: un núcleo más su complemento. Y el ritmo



Fig. 27. Escena final de *The Great Train Robbery*.

métrico sigue cauces, aunque irregulares, muy similares. Es en la repetición de estas cuestiones que se consigue establecer una noción de montaje. Aquí esta reiteración se da de forma evidente y acusada, aunque analizando retrospectivamente los otros ejemplos de montaje veremos que es una característica muy repetida. No hay lugar para imágenes de duraciones exactas pero los versos y el ritmo acostumbran a seguir patrones muy cercanos. La yuxtaposición de imágenes es una forma de equivalencia y, de hecho, a la televisión se le ha acusado muchas veces de promulgar la banalización de cualquier contenido. Tras las noticias sobre la última guerra que está asolando cualquier territorio en el mundo, un anuncio de pasta de dientes viene a poner en escena una familia sonriente de dientes blanquísimos. Sirva esto a modo de mero ejemplo, pero el engarce y la continuidad entre imágenes es una forma de equivalencia que nace del ritmo. A ello cabría sumar lo que Vicente Sánchez Biosca (2008) puntualiza, esto es que el montaje no es una mera combinación de imágenes sino que estas deben crear una temporalidad abstracta. Cada plano respira, necesita de su tiempo, según las exigencias

de la diégesis (154). Analiza así la secuencia de la película de D. W. Griffith *El nacimiento de una nación* donde se recrea el asesinato de Lincoln. Es en el encuadre de la pistola que el tiempo se detiene. El plano necesita de ese detenimiento para crear tensión (154-155).

Con esto concluimos que la concatenación de oraciones y versos disparejos no puede sugerir una temporalidad creíble. Su ritmo nacería de la palabra, pero no de la imagen. Y es verdad que en este caso ambos coinciden pero es mediante la progresión que puede llegar hasta la sugerencia ecfrástica.

Para el poema que nos ocupa esta escalada de la temporalidad es fundamental. Verso a verso la tensión va en aumento para culminar en la orquesta de jazz. Revisemos, sin embargo, cómo se van encadenando los planos.

La progresión visual induce a pensar en planos alejados sucedidos por planos en detalle, es decir, con la lógica que ya hemos comentado acerca del poema «*Past tense*» en este apartado y que, de hecho, encontramos también en «*Interludi*». La cámara se abre con la lluvia y las carreteras y acto seguido nos acercamos a un primer plano de la viajera y finalmente al clavel de una solapa.

Lo mismo ocurre en la segunda de las estrofas citadas. Se empieza con el plano general del aeropuerto y se termina con planos en detalle de diferentes partes del cuerpo (típicamente erotizadas) de las



Fig. 28. En *Un perro andaluz* el protagonista dispara a su doble, quizás a su imagen (ideal).

oficinistas. Puede deducirse algo similar de la orquesta: presentada en conjunto y luego diseccionada.

El plano general, sin embargo, igual que puede servir como forma de entrada en la película, tal y como ya se ha citado a propósito de *Ciudadano Kane* en el apartado 2.1.1.3, también puede ser usado como cierre (Sellés y Racionero 2008: 24). Aquí ocurre algo similar, pues el «clavel» deviene en «noche insaciable», «las oficinas» en «mar verde y oscuro» y la lluvia primera del parabrisas vuelve: «A aquella noche llovía al salir. El cielo era de cobre y luz magnética». Sin embargo, no es el plano general, sino un primerísimo plano del disparo final, la muerte, el que cierra el filme-poema, recordando al famoso encuadre último de *The Great Train Robbery* (1903) de Edwin S. Porter [Figura 27] e imitado por Martin Scorsese en *Uno de los nuestros* (1990). A ello podríamos añadir ese momento en *Un perro andaluz* (1929) de Buñuel en el que el protagonista se dispara a sí mismo y un primer plano de los dos revólveres (00:15:55) [Figura 28] enfatiza la violencia del momento. No olvidemos una película que ya hemos citado brevemente: *La dama de Shanghai*.

El primer plano de un revólver o de un disparo no puede dejar de evocarnos el ataque a uno mismo, la obsesiva espiral onírica de un deseo autodestructivo. En «Davant del mirall», entrada del primer *Dietari*, Gimferrer reflexiona acerca de la muerte de Mariano José de Larra quien tras el desengaño amoroso que sufre por Dolores Armijo decide acabar con su vida mediante una pistola y ante el espejo. El poeta imagina cómo tuvo que ser el momento, cómo Larra trató de leer su propia sentencia en su gesto, cómo resonó el disparo a lo largo y ancho de la casa. Comenta acto seguido la labor periodística del madrileño: «Gairebé ningú, però, no ha tingut, després d'ell, el coratge de mirar-se al mirall i confessar-se la veritat» (1995b: 51). El espejo y la pistola evidencian la verdad, una realidad contundente que lo resquebraja todo y que aniquila, precisamente, la imagen o la idealización que recae sobre el sujeto. ¿Qué quiere ser aquel que se mira en el espejo? ¿Qué encuentra? Pensando en *La reproducción prohibida* de Magritte podemos

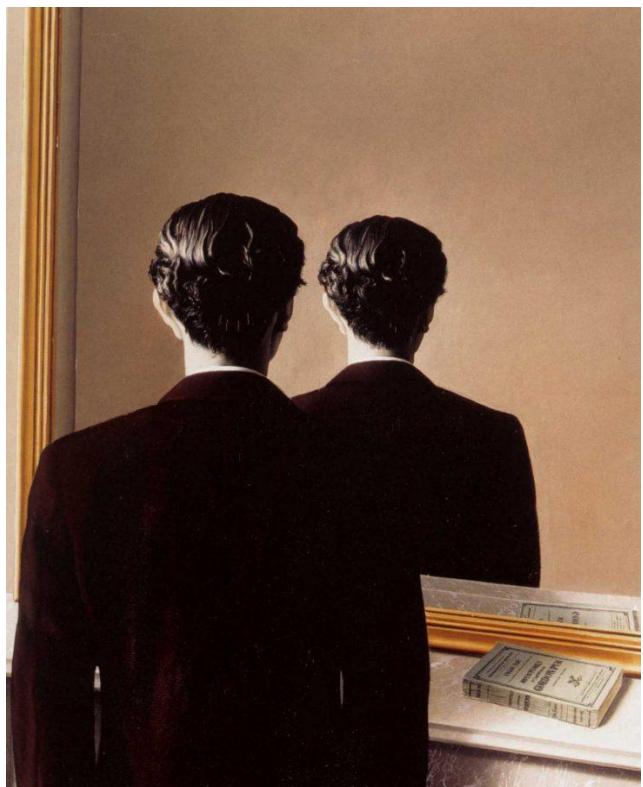


Fig. 29. *La reproducción prohibida*, René Magritte, 1937.

encontrar a un espectador que, en su desazón, no es capaz de encontrar nada [Figura 29 ¹³].

Retomando, sin embargo, el comentario más propiamente formal debemos comentar también los engarces. Esta vez, no tienen que ver con similitudes visuales sino con la construcción metonímica del espacio, el cual se presenta alejado para luego ser descompuesto y recomposto por pequeños fragmentos significativos.

Como puede observarse, de la sucesión de planos se desprende un ritmo acelerado, subrayado por la orquesta de jazz y rematado por los múltiples disparos con que concluye la composición. Su objetivo no es vehicular narrativa alguna, sino enfatizar el carácter mortal de la pantalla, la cual, mimetizándose con la sonrisa de los gángsters parece reírse del propio espectador. Resulta remarcable además que el ritmo del poema se va acelerando y encuentra su culmen en la orquesta. Los sintagmas se han ido acortando progresivamente, variando entre la febril enumeración y la descripción amplia. Tras la fiesta, sin embargo, acude la lluvia tranquila de la noche. La calma, no obstante, es aparente. El espectador parecía haberse salvado. El primer plano del verso siguiente exclama que no es así. «Focos para el desfile de modelos». ¿Se han encendido las luces? ¿Se ha terminado la película en la sala? ¿Quién desfila? ¿El espectador es un modelo que remeda lo visto? Recuerda este final al de «Relato a dos voces» donde se lee: *«pleins feux sur l'assassin»*. Esta frase se refiere a la película de 1960 de Georges Franju y se ensambla dentro de una reflexión acerca de la violencia que será ampliada en el apartado 2.2.3.2. Al final de este, la frase se podría traducir por «iluminad-destacad-encontrad al asesino». Esta vez las luces se encienden para todo lo contrario, para iluminar al asesinado: el espectador. Cuando el poema se ha abierto con un plano general de la lluvia, el sujeto se encuentra, acabado de salir del cine, también con un plano general de la lluvia. La diferencia entre una y otra imagen causa la muerte. Además, se produce un efecto especialmente dramático dentro de las películas de acción. Esto es el momento revelación. Ha habido un tiroteo. ¿Quién ha recibido un disparo? Primero se oyen balas y estruendo, es *a posteriori* que aquel personaje que no queríamos que muriese, ha sido alcanzado por un tiro mortal. Un pequeño punto rojizo en la camisa. Luego una pistola humeante. No ha sido la lluvia quien ha matado al sujeto. Ha sido la película, los disparos de unos versos anteriores. El objetivo ha sido herido, al parecer, mientras se ha estado celebrando el concierto.

Este montaje, de hecho, parece también hacer uso de la técnica del montaje paralelo. Mientras está teniendo lugar el tiroteo, sucede una posible segunda escena. El concierto ejerce de contrapunto a la secuencia con la que cierra el poema. A un lado, la felicidad, la película; al otro, la muerte, la tristeza y la imposibilidad de lo real. Un montaje similar ocurre en el final de *El Padrino II* (Francis Ford Coppola, 1974) cuando Michael Corleone asiste al bautizo de su sobrino y hace de padrino. Mientras, el montaje

¹³ Imagen extraída de: <https://www.3minutosdearte.com/cuadros-fundamentales/la-reproduccion-prohibida-1937-magritte/>

muestra cómo los traidores a la familia están siendo asesinados. La imagen del niño ejerce de contrapunto con las imágenes de los sicarios.

En cualquier caso, volviendo a *La muerte en Beverly Hills*, el tema principal del libro, el cual vemos reflejado en el poema citado, es el poder aniquilador de la imagen y la terrible impasibilidad de la misma (gángster sin sentimientos), la cual no deja de repetirse una y otra vez, celuloide imperecedero, metáfora de la pulsión y del deseo.

Para terminar con este apartado y también con el montaje métrico se hace necesario citar el poema «Invocación en Ginebra» que aparece en el poemario *Arde el mar*. José Luis Rey comenta el poema y señala que:

Las máximas morales se confunden con los recuerdos. Son versos que producen una impresión de vértigo, por esa adecuación de argumento y forma, recreando así la fugacidad de una infancia no feliz. La opresión ideológica que imponía la Iglesia franquista es denunciada. Pero esa crítica al oscurantismo clerical se realiza, como es lógico en esta poesía que viene de Rimbaud, no mediante abstracciones, sino mediante una imagen rotunda y progresiva, casi un *travelling* o desplazamiento de cámara cinematográfica (2005: 80).

Efectivamente, aquí encontramos «casi un *travelling*» y es que en este recurso podríamos encontrar el movimiento de la cámara a través de todo un espacio de forma continuada diferenciándose del montaje mediante la supresión de cortes. Sin embargo, tras analizar los varios ejemplos podemos concluir que también hay montaje en la composición. Citamos un fragmento:

Mas de pronto

Ginebra, el Lemán, rúas, anticuarios,
libro, hallazgos, y luego
la catedral depone sus ojivas,
bronca grandeza de Calvino, salgo
a la calle, tejados, una fuente,
conjurador verdor de una arboleda
y el encuentro.

Todo el poema lo recorre una asíndeton constante que permitiría especular acerca de todo un montaje poético; ahora bien, a lo largo de la voz poética se mezclan palabras, reflexiones e imágenes y este fragmento citado es aquel más visual. Como vemos, los segmentos entre comas tienen longitudes muy

similares que propician la rapidez de la composición. A ello cabría sumar los encabalgamientos que encontramos en los versos primero, tercero, quinto y séptimo que en una simetría calculada aceleran el pulso de la voz, que recuerda la violencia de un tiempo infantil marcado por la férrea educación y la ideología católica del Estado, tal y como hemos visto comentado en la cita anterior a Rey o como explica Túa Blesa en su artículo «“Invocación en Ginebra” de Pedro Gimferrer: una lectura (con una carta de Gimferrer a José Ángel Valente)» (2014). La continuidad la establece el *yo* y su experiencia, que es la de un turista paseando y reflexionando por Suiza. La conexión, en consecuencia, no es por el movimiento sino por una asociación metonímica, todo son pequeños retazos de una vivencia.

El *travelling* no es un recurso que hayamos podido encontrar en muchas composiciones. Tan solo se ha dado en tres ocasiones. La primera ya se ha comentado acerca del poema «Milady» donde la continuidad de los versos y su ritmo pausado permite intuir un movimiento y no una disección. Otro ejemplo que pudiéramos aducir sería el de «Oharu» que se halla en *El diamant dins l'aigua* y que debe su nombre a *La vida de Oharu*, la película de Kenji Mizoguchi.

Vivim així, en el temps d'un esguard, en el temps de l'itinerari encegat: passant, de biaix, a freq dels temples de fusta inclement, veient caretes maquillades i pàl·lides com putxinel·lis de paper.

La forma es muy similar a la de «Shin Heike Monogatari». El itinerario lumínico que se sigue en el poema es el del rayo de luz del proyector. Los dos puntos hacen desembocar la mirada en aquello que es: unas imágenes-el tiempo de una mirada. Cuando en «Shin Heike Monogatari» la gran pantalla es polvo, aquí la fantasía se igual a un haz de luz: un camino que ciega al espectador («itinerari encegat»).

Atendiendo a la inspiración de estos versos podemos comentar que hay varias escenas en la película que pueden servir como referente para anclar estas palabras. El filme se abre con Oharu, una prostituta que tiene unos 50 años, que ha amado, que ha vivido y que ahora se esfuerza por ocultar la decadencia de su belleza. La cámara sigue a una mujer, la protagonista, que se tapa la cara en un *travelling* lento que se alarga y



Fig. 30. Oharu llega al templo. Ve una figura, le recuerda a su amado. Se inicia el *flashback* de la película.

que genera suspense sobre la identidad de la protagonista. Quiere llegar al templo. Igual que ella mira de reojo («de biaix») a la gente que en plena madrugada se le cruza, la cámara también parece seguirla de soslayo, imitando su recato y su vergüenza. Hace frío («fusta inclement») y unas prostitutas intentan encender un fuego. Una vez Oharu llega al templo [Figura 30] se inicia el *flashback* de la película. En una de las fiestas del señor feudal, unos artistas representan (00:49:34) una canción mediante marionetas («putxinellis») [Figura 31] que precisamente se parecen mucho a la propia Oharu, representando, de alguna forma, el desasosiego del sujeto no pudiendo controlar su vida, llevada por el destino o por fuerzas incontrolables. Finalmente, volvemos al templo, se termina todo el *flashback* del filme. Unas prostitutas entran. Oharu les dice que si se fijan en la cara de todas las figuras, pueden recordar a otros hombres. Ellas se ríen. Parecen identificar antiguos clientes. La cantidad de esculturas forma una especie de audiencia [Figura 32] que incluso podríamos decir que se cierra con la audiencia del patio de butacas del cine.

Como vemos la correspondencia con la película es total, el poema parece ser la impresión no ya de una escena sino de todo un filme. Ahora bien, parece como si todo el poema imite también la escena que abre la película. Dos gerundios son los que dan la sensación de continuidad «passant» y «veient», recorriendo imágenes que se sugieren por los plurales y la indefinición de los sintagmas nominales. Además, el planteamiento en forma de prosa poética ayuda a dar esta sensación ya que se sugiere esa continuidad, en lugar del estilo entrecortado que ofrece el montaje.

Además de este ejemplo contamos con otro que ya hemos anunciado anteriormente y es ese que encontramos en el poema de *Amor en vilo* «Walking around». La interpretación viene derivada de la lectura de *Interludio azul* (76), donde la voz narrativa explica que ve a la amada caminar como si lo hiciese mediante un *travelling*. Si en el soneto a analizar pretendemos encontrar ese plano secuencia, se hace necesario buscar elementos que doten de continuidad a la imagen. Para el caso, citemos el resto del texto:



Fig. 31. En la casa del señor Feudal unos artistas representan una historia de amor.



Fig. 32. Oharu habla con las prostitutas. Parecen ser contempladas por una audiencia.

hollar la claridad de la cereza
que te envuelve y te enmarca en una pieza
de rayos blancos de Tirón y Sido.

Eres perfume y eres alarido,
eres pureza y eres impureza;
absoluta en ti misma, el paso ardido

bajo el arco de luz jamás tropieza:
si no es por ti, no sé por qué he vivido
hasta caer cegado por tu alteza.

A nivel formal podemos decir que contribuye a esa sensación de fijación y movimiento el uso de paralelismos estructurales, la adición copulativa, las anáforas o la combinación de formas léxicas muy parecidas: «pureza» e «impureza». Podríamos valorar también que en este caso el uso del soneto es especialmente acertado, pues la rima en consonante¹⁴ y mantenida hasta el final ayuda a consolidar la idea de estar contemplando una imagen, haciendo de eso el hecho protagonista. La reflexión consuetudinaria del soneto, esa que suele iniciarse en el primer terceto, o el cambio de rima, estructurando así los catorce renglones de forma canónica, no se producen. Por contra, el comentario como colofón se deja para los dos últimos metros y no sin mantener también esa idea de movimiento.

A esto cabría sumar el propio tema de la composición, el cual no se aleja en ningún momento del paseo de Cuca. Desde el propio título las piernas o los pies son referidos, remarcados por «paso» o por «tropieza». A eso, cabría sumar la luz: «claridad», «rayos blancos», «luz» y «cegado». Y, finalmente, a partir de eso encontramos en los dos últimos versos una caída, es decir, un movimiento descendente. ¿El de la cámara? De la *cereza* de los labios vamos hasta la «luz que jamás tropieza». A la cita de *Interludio azul* (76) que hemos mencionado, podríamos añadir las dos líneas siguientes que encajan perfectamente con el último verso, con esa caída:»La vida progresó en espiral, da vueltas y revueltas como una escalera de caracol o como un camino de herradura». Estas palabras pueden hacernos pensar en *Vértigo* (1958) de Hitchcock y en la escena inicial en la que James Stewart persigue a un criminal. Al enfrentarse a las escaleras, el juego con la profundidad de campo y la posición de la cámara permite dar la sensación de que la mirada se alarga y marea al encuadre subjetivo. Esta perspectiva puede intuirse no solo en la caída, en ese «cegado», quizás

¹⁴ La cual fuerza, de hecho, a cambiar los nombres de las ciudades paganas Tiro y Sidón por «Tirón» y «Sido».

mareado, sino en «tu alteza», que da la sensación de que finalmente el *travelling* concluye en un plano contrapicado. ¿No estamos quizás tensando demasiado los intertextos? Pudiera ser, aunque cabe decir que en la película asistimos a la historia de alguien que trata de recuperar a su esposa. La sigue a todos lados. Ella es rubia. Proyecta una ficción sobre una mujer. ¿Acaso no es eso *Amor en vilo* e *Interludio azul*? En el apartado de Invocación analizaremos de qué forma la imaginación cinéfila se inmiscuye en el discurso amoroso gimferreriano.

Pese a estos análisis, no podemos sistematizar el *travelling* gimferreriano en un apartado independiente, dado que tan solo contamos con tres ejemplos y dos de ellos han necesitado de un intertexto que mediase como punto de apoyo. Sea un film de Mizoguchi o sea *Interludio azul*. Pese a ello debe valorarse el hallazgo, pues al compararse con el montaje ayuda a definir más claramente sus condiciones.

2.1.2.2. El montaje invisible

En este apartado vamos a analizar una forma distinta de hacer cine pero no totalmente desprendida del de Eisenstein. Fue la experimentación del soviético un espacio de creatividad que Hollywood ha sabido explotar para enriquecer sus recursos. Esta vez, sin embargo, el objetivo no va a ser provocar un *shock*, ni una reflexión acerca de la imagen, sino más bien ocultar su cualidad de imagen. Es necesario recordar que la formación cinematográfica de Gimferrer fue contemporánea al avance de la *Nouvelle vague*, cine que, de hecho, bebe de las concepciones autorreferenciales soviéticas. Si bien es verdad que Eisenstein no pretende propiamente una reflexión sobre la imagen, mediante su desautomatización de la diégesis sí que consigue provocarla. La nueva ola de franceses de los años 60 lo hará, sin embargo, de manera consciente y notable. Es por eso que la disposición de los versos que hemos visto hasta ahora ha estado encaminada a marcar el enorme salto que supone pasar de una imagen a la otra, no por ser un salto imposible, sino porque la propia poesía está ejerciendo en sí un acto violento de transmutación hacia el celuloide. Los espacios se orientan a evidenciar el intento por forzar la capacidad significativa de la palabra. Los espacios, a modo de reflexión metapoética, buscan constatar el enorme vacío que media entre un arte y otro. La última sección de «Segona visió de març» explicita este anhelo poético:

Mai no he viscut la distància entre allò que volem dir i allò que diem realment,
la impossibilitat de copsar la tensió del llenguatge, d'establir un sistema d'actes i paraules,
un cos de relacions entre el poema escrit i la seva lectura.

El salto es un vacío o una trampa. Y en el mismo poema, en la sección anterior, podemos incluso

leer de qué forma el cine entra en la imaginación como aspiración a la simultaneidad, el sincretismo y lo verídico.

Així, doncs, la paraula esdevindrà parany
només en la mesura que ho voldrem: cendra o música,
és tal volta un esforç de lucidesa, i la simultaneïtat de plans
hi correspon a la complexitat d'una experiència: és a dir,
que no es podria explicar de cap altra manera aquell moment entre dues estacions, en sortir de Salzburg,
amb les llums i les vies —angle rasant, un nen jugava amb boira— lúgubres, lúgubres,
i només un poema pot explicar per què aquell home mal afaitat i ebri té ulls de príncep.

Aquí Gimferrer reflexiona sobre la incapacidad de esa imagen o de ese plano entre guiones que se encuentra en ángulo rasante y general, es decir, a ras de suelo. Podríamos intuir una suerte de montaje, podríamos imaginar incluso que la cámara se acerca al chico y que encontramos el gesto de un anciano (como en *Ven y mira* [1985] de Elem Klimov donde el niño protagonista parece envejecer). Ahora bien, más allá de la referencia al ángulo, la falta de un ritmo visual, como se ha comentado anteriormente, nos induce a valorar ese plano de forma aislada. El ritmo es aquí el de la reflexión lírica. El pensamiento dictamina el trayecto y no la mirada. En cualquier caso, lo fundamental de la expresión gimferreriana es que ni siquiera la propia palabra parece ser capaz aquí de explicar los ojos de príncipe del hombre. Ni imagen, ni lengua son suficientes para suplir el estado carencial en el que se encuentra la voz del *yo* poético, voz que cae en la inefabilidad.

Dicho esto, si vamos a hablar a continuación de un cine invisible, nos vamos a encontrar con versos cuya disposición se imbrica en el propio transcurso de la poesía y para ello vamos a acudir a poemarios donde el cine no se halle como referente principal, sino donde el recuerdo y la vida se conviertan en cine. Si *La muerte en Beverly Hills* es una reflexión sobre cómo resulta imposible entrar en el cine, en *Els miralls* y *L'espai desert* vamos a encontrar a un sujeto invadido por la imagen filmica y que no puede entrar en la vida. Es el sujeto desgajado. Sin embargo, va a ser el cine parte de su mirada. En el primer poemario hemos hallado el hiato que media entre uno y otro mundo. En los dos libros siguientes, en cambio, el sujeto vive en las películas y, atrapado, parece no poder salir de ellas.

Deberemos citar de nuevo algunos poemas que ya hemos visto, principalmente, en el apartado 2.1.1.3. Debemos rescatar cuatro versos del segundo de los poemas de *L'espai desert*: «Aquesta grisor/ de sirenes, de fum i de barcasses, / de xemeneies fosques i de sutge envilit, /la paret de maons, el carrer buit amb taques de quitrà». La progresión es la misma que en otras composiciones: un plano general que lentamente

se va concretando en encuadres más cercanos. Además hallamos estructuras sintácticas y rítmicas muy similares desprovistas de predicación. Sin embargo, aquello que lo diferencia del montaje que hemos visto hasta ahora es que la continuidad no se establece a partir de engarces sorprendentes o violentos sino que siguiendo una misma tonalidad (recordando al montaje tonal de Eisenstein) y escena la mirada barre lo contemplado. Con ello se consigue el efecto de estar presenciando una escena vital y no una película, el montaje se invisibiliza. La disposición de los versos (canónica, podríamos decir) no pretende destacar esa separación entre imagen e imagen. Sí que es verdad que «Aquesta grisor» se encuentra dislocado del resto de versos pero esa misma fractura parece propiciar más bien un encabalgamiento, un desembocar en la disgregación en pequeños planos de ese gris. Además, si antes hemos hablado de que los planos han de respirar, el aislamiento del primer verso es una forma de connotar la reflexividad de la imagen. Su contemplación se alarga, luego, se quiebra. Fijémonos en otro ejemplo de ese mismo montaje hollywoodiense en la prosa del autor barcelonés en su primer *Dietari*. En la entrada «El mestre de cerimònies» podemos encontrar la descripción ecfrástica de una película cuyo montaje coincide con el que nos encontramos describiendo: *My fair lady*. Un plano general se disgrega en pequeños planos más detallados: «Tot és blanc, d'un blanc que enlluerna, a l'hipòdrom d'Ascott. Prismàtics, ombrel·les, plomes, capells; dames com ocells —la garsa reial, el paó, el cigne— o com ocellassos —la cacatua, el papagai—, a punt d'engegar-se, quan una mà invisible ho indiqui» (1995b: 202-203).

Otro ejemplo de la misma progresión podemos hallarlo en otro de los poemas citados: «Tròpic de Càncer» de *Els miralls*. Nos referimos al fragmento siguiente: «fons de cels borrascosos, fumarada de fabriques, arsenals, artefactes,/ tot escombrat pel mar amb estrèpit de llaunes, olis pesants, ferralla,/ els colors esborrats per la llum del reflux». De los encuadres lejanos, llegamos hasta los cercanos. Y, quizás, podamos añadir otro fragmento de la misma composición: «Una darrera franja a l'obscur Montjuïc,/ el fum i la foscor dels afusellaments, el far, l'aigua que clapoteja,/ la calç viva i els morts a la presó de Reading». Aquí el documental parece ser un referente más plausible, teniendo en cuenta que es el relato histórico lo que se contempla y se pone en cuestión. Dos tiempos se solapan. La calma de los años 70 en Montjuïc y la de los fusilados por la represión franquista.

Pasemos ahora a analizar otros ejemplos en los que no es ya el sujeto el que se encuentra ante una imagen urbana sino que es el recuerdo el que acude en forma de imágenes. Esta vez también vamos a encontrar una progresión de encuadres similar, aunque no de una forma tan evidente. La contemplación se da de una forma similar al montaje: visión general - visión del detalle. Ahora bien, el recuerdo está más bien emparentado con la selección ya hecha, con el detalle ya escogido y anclado en la memoria.

De nuevo acudiremos a composiciones ya analizadas. Esta vez a «Paranys» de *Els miralls*: «Com el

retorn d'Eurídice dels inferns, les bicicletes, els nois que venien de jugar al tenis i mastegaven *chewing gum*,/ rosses esquenes, cossos daurats —delicats—, les noietes de mitjons vermells i ulls blaus/ d'Adriàtic que bevien gin amb taronja,/ les que es banyaven nues a les novel·les de Pavese i en dèiem noies topolino». Podemos intuir que el plural inicial -»bicicletes»/»nois»- puede ser una forma de sugerir un encuadre alejado, pero esta vez no hallamos amplias visiones del cielo o de las calles. En cualquier caso, allí donde se hace más evidente la composición es cuando se inicia la descripción de las chicas, descritas en primeros planos que parecen la presentación de la rubia protagonista de cualquier película del Hollywood romántico. Compárese con el primer poema de *La muerte en Beverly Hills*: «unos hombros desnudos, unos ojos eléctricos, la dorada caída de una mano en el aire sigiloso,/ el resplandor de una cabellera desplomándose entre música suave y luces indirectas,/ todas las sombras de mi juventud, en una usual figuración poética». Opera en ambos ejemplos una suerte de *flashback* onírico y despersonalizado. La inconcreción de las imágenes (espaldas, ojos, bicicletas o chicos) señala hacia un sujeto donde la fascinación y el deseo se mantienen pero las caras, en su plenitud, quizás se han desdibujado, tal y como opera en la propia facultad del recuerdo. Esa misma línea significativa la hallamos en el primer poema de *L'espai desert* donde leemos: «La roda/ s'haurà d'endur també la terrassa, els passeigs,/ les cadires plegables, els colors de la lona,/ els carrers de sota el xàfec, nítid, d'aquell estiu,/ corredisses, i rèiem, mànec blau d'un paraigua». A caballo entre la memoria y el sueño, la composición empieza en un espacio vacío (en plano general) y luego sabemos que ha desaparecido la gente porque ha llovido. En ese espacio libre luego escuchamos las «corredisses» y luego la risa y luego acude, quizás como una incongruencia o quizás como el gran misterio de *Rosebud* en *Ciudadano Kane*, el paraguas azul: objeto de niñez, imagen de la ilusión o el residuo de un sueño. Y no alejándonos demasiado de los símbolos y los referentes aquí desplegados y comentados cabría citar el primero de los poemas de *Arde el mar* «Mazurca en este día». El poema termina afirmando que «Kublai Khan ha muerto». Según Julia Barella en su edición a las poesías castellanas de Pere Gimferrer (2010: 132) esta mención al emperador mongol es también una mención a su casa estival, *Xanadú*, espacio fundamental de la película *Ciudadano Kane*. En ella Charles Foster Wallace muere llamando entre estertores a su preciado trineo de infancia. La muerte acecha el paraíso del magnate, paraíso que no es tal. Hace tiempo que el final lo alcanzó con el cese de la infancia. De la misma forma Kublai Khan en «Kubla Khan», el poema de Coleridge, oye a lo lejos augurios de guerra que amenazan la paz de su reino, paz que parece ser como en *Ciudadano Kane* una mera apariencia. En el poema de Gimferrer leemos lo siguiente, siguiendo de nuevo el engarce de un primer plano general y unos subsiguientes planos en detalle:

Y es, por ejemplo, ahora

esta lluvia en los claustros de la Universidad,
sobre el patio de Letras, en la luz charolada
de los impermeables, retenida en la piel
aún más dulce en el hombro, declinando en la espalda
como un hilo de bronce, restallando en la yerta
palmera del jardín, repicando en la lona
de los toscos paraguas, rebotando en el vidrio.

De nuevo encontramos un espacio simbólico que se ha ido repitiendo en varias de las composiciones: la espalda. Es esa la presencia de una ausencia, de una vivencia cuyo rostro no se recuerda, tan solo deja una huída¹⁵, la cual termina, de hecho, en el cristal, de la misma forma que el segundo de los poemas de *L'espai desert*, cuya «grisor» hemos analizado unas líneas más arriba. La estampa industrial termina en «aquesta cara dibuixada amb la pols damunt un vidre cec» (2.1.1.3). Es decir, en estos ejemplos, el montaje se inicia con un plano general, prosigue con planos más cercanos y terminan con un desenfoque o un reenfoque. El agua sobre la ventana desdibuja lo contemplado. En el último poema citado, el polvo del cristal se mezcla con el rostro transparente del *yo*. ¿Y acaso el primer poema de *La muerte en Beverly Hills* no termina también en un oscurecimiento o *fade out*? Téngase en cuenta la progresión de la luz: «resplandor» > «luces indirectas» > «sombras».

Como vemos el montaje plantea a fin de cuentas una entrada, tanto sea en el recuerdo o en la contemplación. La salida de esa imagen, sin embargo, puede darse de dos formas. Ambas, sin embargo, no dejan de respetar los cánones hollywoodienses. Si el último plano de *Los 400 golpes* de Truffaut sorprendió tanto en su momento fue porque precisamente iba en contra de los cánones del *ending* tópico. Este acostumbra a ser una salida, no una confrontación retórica contra Antoine Doinel quien efectivamente también se queda sin escapatoria. Esta salida puede realizarse mediante el movimiento inverso a la entrada o mediante un fundido a negro o a otra imagen conclusiva donde las letras *The End* certifiquen que la trama ha llegado a su fin. Aquí, encontramos esa estructura repetida, quizás siendo la imagen del rostro en la ventana polvorienta (en el segundo poema de *L'espai desert*) aquella que más se aleje de este patrón. Ahora bien, debemos recordar que el poema no se queda en ese *fotograma* sino que continúa:

d'aquesta cara al vidre, veient la meva cara, assaltada pel blau
i per un tremolor marí de núvols.

¹⁵ Es como Xanadú. Cuando el recuerdo puede parecer el espacio de lo deseable, se convierte en el germen de su propia finitud e insatisfacción. Recuerda el *yo* una huída: un tiempo que ya no es capaz de mirar al sujeto, pues le ha dado la espalda.

Volvemos al plano general. La mirada se eleva al cielo. Del gris urbano hemos llegado al azul del mar y el cielo. En el trayecto la transparencia incolora del rostro no sabe dónde situarse ni cómo comprenderse.

Antes de terminar el presente capítulo, sin embargo, cabe reflexionar acerca del final, acerca de algo tan prototípico como *The End*. Si el cine, como hemos visto, pretende realizar una ilusión de presencialidad, lo que consiguen las letras que marcan el final del camino es precisamente deshacer la ilusión. Un mensaje autorreferencial y tipificado provoca que la imagen sentencie: «me he terminado». Encontramos finales similares a lo largo de la obra gimferreriana, es decir, finales que no solo redundan en el propio poema, en una reflexión acerca de aquella experiencia que enclaustran los versos, sino que lo detienen, fijan su imagen, cesan el flujo de tiempo que hasta el momento había sido el responsable del trampantojo. ¿No ocurre eso en el cine? ¿No es el fotograma congelado ese cese? Sea en «Mazurca en este día» con el verso más arriba citado de «Kublai Khan ha muerto» o en *El diamant dins l'aigua* con el poema «Quest» donde el último verso reza: «Ajuda'm, que jo m'he oblidat». Podemos añadir el más reciente de los poemarios, que hasta ahora no se ha comentado, *Tristissima noctis imago*. En él, el poema «*Stormy weather*», título de resonancias cinematográficas y musicales, parece hablar sobre unos fotogramas:

En el derrumbadero del crepúsculo
hay en lo oscuro láminas vencidas
Sobre sí misma, láminas de luz carbonizada,
[...]
que nos dicen que allí persiste el día,
que nos dicen que allí persistirá.

Como vemos, el poema termina con un detenimiento. La anáfora de la conclusión parece ralentizar la imagen y dejarla congelada, al modo del final hollywoodiense. Ahora bien, con esta composición quizás debamos ir con cautela, teniendo en cuenta que Pere Gimferrer rehuye la lectura fílmica. Así lo atestigua en la segunda de las entrevistas hechas para la presente investigación y que se encuentra en el Anexo B:

E. G: Volviendo al cine. Una de las películas que cita a través del cine es «*Stormy weather*» que puede ser también una canción...

P. G: Puede ser muchas cosas. Yo, en realidad, estaba pensando en la música, más que en la película que nunca he llegado a ver pero en una época, hoy ya quizás, no, era muy conocida la música sin la letra. Quizás todavía hoy, no lo sé. Es más conocida para mí la música sin letra, que la película o que la letra.

E. G: En el poema parece que aluda a unos fotogramas...

P. G: No seré yo. No es la letra que desconozco en inglés o en español. Desconozco la película. Lo que sí he oído muchísimas veces, en distintos momentos, sobre todo en radio, quizás, es la música sola.

E. G: Este poema está dedicado a alguien con las siglas P.G., ¿se lo ha dedicado a usted mismo?

P. G: No, no, que va. No está exactamente dedicado. Alude al modo de ser de una persona, al jubilarse, aquí en Planeta, Pere González. Pero no está dedicado. Pone un paréntesis indicando que alude a esta persona pero no tiene sentido poner un nombre que el lector no conocerá y pongo las iniciales pero no soy yo.

Por lo demás, no trata de esta persona, en absoluto, la cosa metafórica.

Ahora bien, ¿no es convención en el cine el final musicado acompañado de los créditos? Quizás no deje de ser un esfuerzo por estirar la interpretación y hacer caber el poema en moldes que no le corresponden, pero si esta reflexión acerca del final cinematográfico no tiene su propio apartado no deja de ser por suponer una mera hipótesis, un comentario acerca de las posibilidades significativas de ciertas composiciones. Acudamos, dicho esto, a otro poemario que no hemos comentado hasta ahora: *No en mis días*. En él encontramos «*Luceat eis*» donde hallamos referencias a *Los estranguladores de Bombay* (Terence Fisher, 1959), a *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922) o incluso a *El séptimo sello* (Ingmar Bergman, 1957). Citamos los últimos versos:

El tarot de Marsella de la muerte
cabeza abajo muestra al ahorcado:
sellos de plomo escritos en la lengua,
la poterna se abre al mar oscuro,
al castillo almenado del ayer vuelto llama.

Encontramos el recurso de los dos puntos que parecen adentrarnos en una imagen, la de la carta del tarot y en esa imagen hallamos sumideros por los que discurre el *yo* poético. Primero, de la «lengua», es decir, de la *boca*, pasamos a una puerta que da al mar, «la poterna», y de ahí a una imagen detenida, sin temporalidad, fija: «el castillo ... vuelto llama». Esta ausencia de movimiento contrasta con el «muestra» que hemos leído unos versos anteriores, un verbo conjugado en presente que introduce el movimiento que

se va a desplegar en los siguientes renglones y que con el tercero se detiene. El plano ha quedado fijo, tras él queda el silencio del final del poema. A esta reflexión cabría sumar el título, el cual está compuesto por dos palabras que pertenecen al introito de la misa de Réquiem: «*Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis*». El orante le pide al Señor que a aquellos que han muerto se les proporcione el descanso y la luz eternas. El título, sin embargo, se focaliza en esa luz, en ese brillar perpetuo que ha de fijar en la memoria y en la pantalla el fotograma último que certifica aquello que fue movimiento. Antes de seguir nuestro comentario, sin embargo, citemos el fragmento en el que se concentran las referencias cinematográficas:

Los coleccionadores de la muerte
podrán llamarle un día Nosferatu:
tras el puente, llegaban los fantasmas,
la arteria de los años en la isla de Próspero,
pánico de trabucos naranjeros,
la corona de flores de luz negra,
las columnatas de la muerte blanca,
como el terror fue blanco en los jardines,
si nos estrangulaban por ser jóvenes
los estranguladores de Bombay,

Desde el inicio nos entramos en un castillo. ¿En el de Antonius Block? Mediante asociaciones vamos de película en película. Primeramente, el fantasma que ronda la imaginación del *yo* pasa a convertirse en el espíritu que puebla el castillo de Próspero, el protagonista de la obra teatral de Shakespeare *The Tempest* y que cuenta con una adaptación cinematográfica de 1979 dirigida por Derek Jarman y que plantea una visión muy distinta de la de 2010 de Julie Taymor. Mientras que esta segunda es luminosa, abierta y respira de forma sosegada, la versión de 1979 sume al espectador en una atmósfera tétrica de locura y horror. Los pasillos del castillo de Próspero, mediante el claroscuro, van presentando unos personajes que parecen salidos de un cuento de terror. Además, nótese que si el poema de Gimferrer habla sobre la disolución del recuerdo, del *yo*, de la memoria y del arte, encontramos un eco de eso mismo en el drama shakespeariano:

PROSPERO: Our revels now are ended. These our actors,
 As I foretold you, were all spirits and
 Are melted into air, into thin air:
 And, like the baseless fabric of this vision,
 The cloud-capp'd towers, the
 gorgeous palaces,
 The solemn temples, the great
 globe itself,
 Yea, all which it inherit, shall
 dissolve
 And, like this insubstantial
 pageant faded,
 Leave not a rack behind. We are
 such stuff
 As dreams are made on, and our little life
 Is rounded with a sleep.



Fig. 33. La muerte guía a los personajes.

Una vez alcanzamos el jardín del castillo, la naturaleza lleva al *yo* poético a otra referencia, a la naturaleza que hallamos en *Los estranguladores de Bombay*, donde, de hecho, el templo que sirve de guarida a los villanos puede sugerir también el aspecto de un castillo. Y si volvemos al final del poema veremos que finalmente, tras pasear por la edificación, la voz es expulsada. Sale al mar. ¿Puede hacer referencia al cierre de *El séptimo sello*? La Muerte llega para llevarse a los personajes. Solo se ha salvado el juglar, quien descansa en su carromato junto a su mujer y su hijo. Se despiertan. De fondo se ve el mar. Seguimos la misma dirección que en el poema de Gimferrer: del castillo al mar. Finalmente, el juglar mira al horizonte, recordadas en la mañana se pueden ver las siluetas de quienes siguen a la Muerte en una suerte de danza macabra [Figura 33]. ¿«El castillo almenado del ayer»? ¿Son almenas recordadas en el cielo?

Dicho esto, insistimos, no deja de ser una posibilidad de lectura. ¿Realmente estos finales pertenecen al cine? ¿Se deben a una visión cinematográfica? Aquel ejemplo que más claramente nos ofrece algo eminentemente fílmico es el poema primero de *La muerte en Beverly Hills* donde hemos encontrado un *fade out*, recurso únicamente visual. Ahora bien, en cuanto a esta noción de tiempo detenido, de fotograma congelado, hay que decir que no juega con la mirada sino con el sentido de un discurrir. El tiempo se halla tanto en la novela como en el cine y hay que decir que este tipo de finales son muy comunes en la literatura, principalmente en aquella perteneciente a la narrativa pero también podríamos encontrar ejemplos en la lírica. En consecuencia, cabe preguntarse, ¿qué fue antes? ¿El cine o la novela? Es decir, este

tipo de final, ¿quién lo inaugura? Nos hallamos en el mismo debate que se dio a comienzos del celuloide, acerca de si Balzac o Dickens tenían una conciencia precinematógráfica, cuando el debate debía orientarse más hacia una reflexión muy distinta. ¿Cuánto le debe la forma narrativa del fotograma a autores decimonónicos consagrados por el público masificado de la sociedad capitalista? A falta de evidencias concluyentes, sirva esta reflexión a modo de ejemplo de cómo ciertas vías de investigación interesantes y relevantes se topan, a veces, con un tejido intertextual intrincado que resiste cualquier tentativa de esclarecimiento.

2.1.2.3. Conclusión a ‘El montaje’

A continuación resumimos en tres puntos esenciales los principios que definen de forma más clara el montaje en la poesía de Pere Gimferrer.

- Regularidad métrica y sintáctica: Es necesario que el texto siga una lógica visual y que se derive de ello un ritmo plausible en la gran pantalla. Las imágenes son sintéticas, van directas a su asunto, son el resultado de una pincelada impresionista. El cine acostumbra a mostrar planos donde aquello que se halla en el centro o enfocado es lo que retiene la atención. A diferencia de la pintura, un filme no puede centrar su atención en detalles ínfimos, sino que su fuerza reside en la impresión, en la información inmediata. Una obra como la del *Jardín de las delicias* del Bosco no podría ser presentada solo como un encuadre general en una película. Por contra, lo que elegiría el cine sería una primera presentación algo intuitiva y un posterior encadenado de detalles aclarando la escena. Ahora bien, ¿puede el espectador detenerse? Un visitante del Museo del Prado puede dedicar toda una tarde a analizar pormenorizadamente el tríptico. Alguien ocupando la butaca de una sala no puede detener la imagen, puede contemplarla tanto como la película se lo permita. Es por eso que pese a que el cine presente escenas lentas siempre acarrea consigo connotaciones de fugacidad. En consecuencia, en la poesía de Gimferrer, hallamos un ritmo no ya acelerado, sino marcado, establecido de antemano o ineludible. En varias de las composiciones analizadas encontramos esto en forma de sintagmas cortos. Sin embargo, también hallamos escenas algo más desarrolladas en el



Fig. 34. Sergei Eisenstein montando un filme.

cuarto poema de *La muerte en Beverly Hills*. Eso no impide que la composición se rija por un ritmo estable y progresivo, el cual, en su estabilidad avanza de forma lacónica: toma una nueva imagen, desecha la anterior. El verso es fugaz.

- Disposición de los versos: La presencialidad del cine puede hacerse autorreferencial mediante el espaciado y el salto de línea, experimento que ya se llevó a cabo por parte de las filas ultraístas de Guillermo de Torre (tómese como ejemplo el poema «Friso ultraísta» del propio autor y teórico u «Otoño» de Juan Larrea). Gimferrer no comete los mismos ensayos que las vanguardias españolas, sin embargo, sí que consigue remediar una suerte de negativo del celuloide. En una cinta de película encontramos los fotogramas separados por franjas negras. ¿Es *La muerte en Beverly Hills* la mirada de un director sobre sus materiales de trabajo? ¿La mirada de un montador [Figura 34¹⁶]?
- Sigue patrones canónicos: La poesía cinematográfica no puede pretender romper los moldes de su género y, además, los del séptimo arte. Siempre y cuando sea imitativa, debe obedecer a cánones clásicos y a una sintaxis fácilmente reconocible. Esta es la del plano general presentando la película, los primeros planos detallándola y el plano general final operando la salida o, en su defecto, el fundido a negro que hemos visto en varios ejemplos.
- El travelling se resiste: ¿Por qué hemos decidido incluir en este apartado el plano secuencia cuando precisamente es la negación del montaje? Justo por esa estrecha relación. El montaje es corte, la secuencia es continuidad. En esencia, no obstante, son lo mismo. Además, como hemos podido ver, ha sido difícil definir unas características claras que lo puedan concretar en su forma escrita. No solo hemos contado con nada más que tres ejemplos, sino que además, cada uno de ellos ha conseguido la evocación mediante distintos mecanismos. Este hecho no nos permite la sistematización y, por lo tanto, la elaboración de una sección independiente. Por un lado, «Shin Heike Monogatari» ha usado la prosa poética y el gerundio para acercarnos a esa idea. Por otro, «Walking around» ha necesitado de varios intertextos para justificarse. Y, finalmente, en «Milady» hemos encontrado más bien un plano en movimiento, antes que un desplazamiento amplio como tal.

¹⁶ Imagen extraída de: <https://www.realacademiasantelmo.org/serguei-m-eisenstein-vision-cinematografica-de-la-revolucion-rusa/>

2.1.3 El enfoque

Pese al título en este apartado vamos a hablar principalmente del desenfoque. La lengua, en un principio, no tiene la capacidad de jugar con la distancia focal. Aquello que se menciona está enfocado. Lo que no, directamente, no aparece en la imagen que un lector pudiera reconstruir en su mente. Sin embargo, como veremos a continuación, este elemento tan característico del cine también encuentra su correlato, pese a que los ejemplos sean escasos y teniendo en cuenta el enorme salto que supone entre uno y otro lenguaje.

El *cristal*, la *ventana* o el *espejo* encuentran en la poesía de Gimferrer un espacio para vehicular preguntas acerca del *yo* y su relación no solo consigo mismo sino también con el contexto exterior. Mirar el mundo a través de la *pantalla* que supone el cristal invita a una reflexión clave dentro de la poética gimferreriana: la figura central del sujeto se rehuye. Ese observador que siempre está ahí en el reflejo, que incomoda, cuya mirada se trata de eludir debe ser desenfocado aunque resulte imposible ignorarlo. El cristal es el símbolo de lo anticinematográfico. La capa limpida del objetivo que separa el mundo del cine y el real es una superficie invisible donde los reflejos del sujeto no molestan. Es en los vitrales rectángulos de la vida urbana que el sujeto encuentra insuficientes pretensiones de encuadre.

Josep Manuel Esteve i Borràs comenta en su artículo «Gimferrer, fotograma a fotograma» lo siguiente:

La pressa [sic] de cambra desenfocada, que d'alguna manera volgué significar en els inicis del cine americà un món vist a través de les llàgrimes, i que després s'ha fixat com a símbol de la tristesa pareix banyar d'alguna manera l'evocació nostàlgica que Gimferrer fa d'aquelles escenes romàntiques tretes del cinema de Hollywood, o d'un món decadent, del qual recorda personatges vestits a la moda d'aquells temps (1990: 141).

Como señala el crítico en el poeta barcelonés la visión empañada sugiere una mirada triste y nostálgica derivada del recuerdo. La cámara de esta forma se asimila como proceso mental, más adelante veremos cómo el audio nos acerca a la experiencia onírica; aquí, en su lugar, es el acto de recordar el que se emborrona a causa del tiempo y la distancia. Tan solo se perciben formas mediante acercamientos a una realidad que no puede observarse en toda su nitidez. De hecho, en el poema «Relato a dos voces» de *De «Extraña Fruta» y otros poemas (1968-1969)* leemos: «vidrio al rojo crisol de la memoria». La nostalgia vespertina reflejada en la ventana invita a mirar hacia el pasado y como veremos a continuación esos puntos de fuga convergen en la forma del poema, en su búsqueda de la coherencia, objetivo que ya hemos mencionado en el apartado 2.1.1.3 y que el propio poeta explicita en la entrevista del Anexo A.

El poema que abre *Els miralls*, «Paranys», se inicia con un desenfoque que ansía la nitidez que no puede darle el lenguaje, sistema vago y desprovisto de límites, trampa o ilusión del conocimiento humano:

paranys

quan el fons és més nítid que la figura central,
a primer terme, una mica estraflata, ben bé reduïda a angles i espirals —els colors són més vius als
finestrals del capvespre

Aquí se especifica que aquello que queda enfocado es el fondo y el primer plano no son más que «angles» y «espirals», meras formas que no tienen importancia o que no son capaces de definirla. Son los colores de la vista al atardecer aquello que toma protagonismo, siendo, paradójicamente, un falso agonista, un mero pretexto para hablar de esa voz que se transparenta en la cristalera. Cuando Apollinaire, que encabeza el texto, escribe sobre conversaciones ajenas, no deja de buscar alusiones de sí mismo. De la misma forma, todas las citas que en el texto hallamos (2.1.4.1) no dejan de ser alusiones del propio *yo* poético.

En el siguiente de los poemas de *Els miralls*, «Sistemes», encontramos algo muy similar:

La poesia és
un sistema de miralls
giratori, lliscant amb harmonia,
desplaçant llums i ombres a l'emprovador: per què
el vidre esmerilat? Com parlant —de conversa
amb les tovalles i música suau— jo et diria, estimada,
que aquest reflex, o l'altre, és el poema,
o n'és un dels aspectes: hi ha un poema possible
sobre la duquessa morta a Ekaterinenburg,
i quan es mou el sol vermell a les finestres, jo recordo
els seus ulls blaus... No ho sé, n'he passat tantes, d'hores,
als trens de nit, tot llegint novel·les policíiques

Aquí el desenfoque lo encontramos no ya en la mención de la nitidez sino mediante el cristal esmerilado donde cruzan luces y sombras. El espejo y la ventana designan no solo el *yo* sino la propia poesía capaz de reflejar en su indefinición el infinito. La inconcreción lleva a la voz poética a soñar con una duquesa muerta, el desenfoque es la puerta hasta lo incierto y hasta el deseo, es en ese vacío donde se proyecta el ansia por los ojos azules de la aristócrata fallecida. Sin embargo, un poema tanto puede hablar sobre esa mirada, como sobre cualquier otra cosa, puede ser una «música suau» o una «conversa» (como para Apollinaire),

es decir, algo sin importancia y quizás fortuito. En última instancia el poema no es nada, mero desenfoque. Gimferrer cierra su composición con otro desenfoque:

tot allò que una tarda morí amb les bicicletes,
cromats vermells colgats a les cisternes,
a càmera lenta els cossos (a l'espai, com al temps) sota les aigües.

(Enfosquit com el fons d'un mirall esberlat, l'emprovador és l'eix d'aquest poema).

Esta vez es el agua la que distorsiona la luz. Los cuerpos se hunden en la oscuridad de la cisterna, del sinsentido, a cámara lenta. En último término, el objetivo se quiebra. El yo, el poema, lo vivido y la experiencia se deshacen. El recuerdo, tal y como hemos dicho, se encuentra mediado por las lágrimas y la intangibilidad. Nótese cómo ocurre lo mismo en el primer poema de *L'espai desert*:

secretament, amb luxe, fa vessar uns ors verdosos,
un cos d'herbes humides, l'anell que lluu, estancat,
la moneda de coure que, al pou mort, és encara
el cadàver hipnòtic d'un llampec.

El desenfoque guarda en sí mismo la posibilidad de recuperar lo que queda más allá del cristal. Es una forma que casi toma cuerpo pero que se escapa en su potencialidad. El niño con el que se inicia *Persona* de Ingmar Bergman trata de abrazar el rostro desenfocado de la madre que lo ignora. Casi como la mirada del recién nacido que aprende a mirar, aprende a enfocar y enfocar es aprender a desear. El proceso, sin embargo, jamás culmina y el deseo que se tiende hacia el pasado halla su imposibilidad. El quinto poema de *L'espai desert* comienza diciendo: «Associo la pluja amb els morts». Lo muerto es lo irrecuperable, aquello definido por una huella que reconstruye toda una forma que fue pero que no está. El poema sigue más adelante:

Per tant dolor que ja ha passat avall,
per l'ardor instantani de tants cossos,
per tot el que ens recorda aquesta llum de pluja
i aquest gust de la terra mullada de fa poc,
per la vibració de l'aire quan la pluja
ha passat fa uns instants, i un ocell pren volada,
en un silenci clar, i per aquest color

de l'ocell, indecís en el blau, que refila
 quan el cel és més nítid, pel patir
 que recordem, i pels amors d'abans,
 i per la humiliada innocència
 i pels desitjos mai no confessats,
 per tot això ¿no tindrem mai un mot?
 La pluja entra als pallers de les velles masies,
 podreix la fusta, fa reguerons als conreus
 i nodreix el narcís. És de color de cendra
 i, als vidres, té el color que tenen els records.

El sujeto poético recuerda un pájaro pero a la vez no. El cielo se presenta nítido en su azul, del ave tan solo queda su canto («refila»). La lluvia moja los cristales y tienen el color «que tienen els records». Y lo que falta a todo esto es el «mot», la palabra, la concreción. Los cuerpos se borran como en el final de «Sistemes» o acaban constituyendo meras conversaciones como en «Paranys». Aquí lo que queda es el color ceniciente y emborronado del cielo o, en otros casos, el reflejo vespertino en una cristalera. Lo único que permanece son los contextos y el vacío que los puebla. Volvamos a citar el primero de los poemas de *L'espai desert*:

Un got de vidre,
 imperial, aquàtic, refractant
 moviments, gestos, ulls, tot molt a poc a poc,
 sí tot dit en veu baixa.

De nuevo, aparece junto al desenfoque el motivo de los *cuerpos* y las *conversaciones*. Si el esperpento de Valle-Inclán supuso una deformación sistemática de la sociedad española de su tiempo, aquí el vaso asume el papel de inevitable mirada no caricaturesca ni estafalaria sino existencialmente trágica. Pese a que el dramaturgo entendiese su tiempo como la gran tragedia europea, aquí nos hallamos en un ámbito más personal. Además, tal y como veremos en el siguiente apartado, la voz lo invade todo, voces acusmáticas (término que más adelante aclararemos) cuyo origen se pierde en los reflejos fantasmagóricos del vacío.

2.1.3.1. Conclusión a ‘El enfoque’

A continuación resumimos los principales aspectos a tener en cuenta acerca del desenfoque en la poesía gimferreriana:

- Fundamentalidad semántica: Hasta ahora todos los puentes tendidos entre cine y poesía han dependido no solo de conexiones semánticas sino también de similitudes formales, sea a través de los dos puntos o del uso del asíndeton. En este caso, siempre ha sido la palabra la única capaz de sugerir la falta de nitidez de aquello que se está viendo, además del recurso asociado de la cámara lenta. Cuando antes hemos encontrado el ritmo como espacio de convergencia entre ambas artes, ahora la carencia de objetivo en la hoja en blanco impide el diálogo formal. Sí que podríamos aducir el ejemplo del segundo poema de *L'espai desert* ya citado en el apartado 2.1.1.1. En él «Aquesta grisor» desemboca en «de sirenes, de fum i de barcasses» mediante un encabalgamiento, podríamos intuir como si el color gris adquiriese definición y textura, de la misma manera que ocurre al encontrar el primerísimo plano de la cara del *yo* poético en la ventana desde la que está contemplando. Algo similar hallamos en el ejemplo del primer poema del mismo poemario y que hemos citado más arriba. El «got de vidre» deviene reflejos irisados a través de un encabalgamiento. Ahora bien, no encontramos más ejemplos que puedan sostener esta hipótesis, así que no podemos afirmarlo con rotundidad. Además, ambos ejemplos dan cuenta de procesos dispares; el primero, de enfoque; el segundo, de distorsión. Ambos resultados se deducen a partir de la semántica y no gracias al encabalgamiento, aunque hasta ahora todos los diálogos formales han estado necesitados de evidencias en relación con el significado. No todo asíndeton es montaje, por ejemplo. Sin embargo, mantenemos que la carencia de evidencias no nos permite aventurarnos en terrenos más sólidos.
- Necesidad delimitada: El recurso del desenfoque lo hemos encontrado solo en dos poemarios, en *L'espai desert* y en *Els miralls*, ya que está muy ligado a una mirada muy concreta. El recuerdo y el vacío existencial son vehiculados a partir de la desorientación que genera este recurso no tan común en el cine como otros que se han visto, por lo menos tal y como lo usa Gimferrer.
- Uso anticinematográfico: El cine siempre ha usado el objetivo como forma de orientar a los espectadores acerca de qué es importante y qué no. Gimferrer actúa a contracorriente. A partir de

una voluntad expresiva muy concreta, son las personas aquellas que pierden consistencia y es el fondo el que cobra sentido y nitidez.

2. 1. 4. El audio

Wait a minute, you ain't heard nothing yet!,

Al Johnson

2.1.4.1 La voz

Per expressar-nos, ens calia fer-ho amb paraules que no fossin catalanes. Això arribava al moll de l'os; anàvem tots amb caràtules, amb escafandres, amb guants de goma, a les palpentes pels corredors grossos, calçats amb esclops, falcant-nos el paladar i la campaneta, fent veu de batall o de bóta, disfressats, estraient el xisicle d'un clarinet o el gemec d'un violí o el xerric de rovell d'una porta espanyada; parlàvem i reflectien imatges i d'imatges que no trovaven ressò; escindits, acarats a la fossana que separava allò viscut d'allò que dèiem, el mot del sentit del mot, i ho colgava tot en un sol grumoll; caracteritzats, maquillant-nos, fent veu de nas, parlant com si masteguéssim farinetes,

Pere Gimferrer

Hasta ahora hemos observado de qué forma la imagen se ve representada en la poesía gimferrerina; ahora bien, siendo el cine un arte audiovisual es necesario mencionar que también la voz y la música consiguen abrirse camino en los versos del poeta barcelonés. La cámara ha supuesto en lo visto hasta ahora una mimetización con la mirada del *yo* poético, tanto en aquellas composiciones de la etapa catalana en la que la voz se enfrenta a una realidad cruda, como en aquellas, más características de la etapa castellana, en las que el cinéfilo recuerda una imagen o una experiencia fílmica.

Con el audio, en cambio, vamos a encontrar más bien la voz de un otro. El objetivo de la lente y su transparencia dan cuenta de una invisibilidad universalizable. El ojo de la cámara es el ojo de cualquiera. Las voces de los personajes, en cambio, constatan una otredad que no solo se ve separada del espectador por su personalidad, sino por su sonido enlatado de grabación y por la artificiosidad de un doblaje cuya prosodia y léxico no suelen hallarse en el mundo real. La voz de las películas es una convención y es una invención, tal y como constata la cita que encabeza el presente apartado y que aparece en *L'agent provocador*, en el capítulo titulado «La llengua com a màscara». Además, podemos citar a Román Gubern a través de la tesis doctoral de Rosa María Palencia Villa *La influencia del doblaje audiovisual en la percepción de los personajes* (2002):

«Naturalmente el doblaje, artificio sonoro falseador y manipulador por antonomasia, sirvió entre otras cosas para absorber a un buen número de actores españoles desocupados» (11). Las voces del cine asumen una impostura y a continuación veremos que ese fingimiento tiene la forma, en la poesía de Pere Gimferrer, de la letra cursiva.

Para introducirnos en la cuestión analicemos el octavo poema de la segunda parte de *Alma Venus* donde encontramos varias citas. En primer lugar, se cita el romance de Luis de Góngora «Romance de la pérdida de Alhama» y se hace usando las comillas, lo mismo ocurre con las palabras de Jorge Luis Borges: «Los ojos se me llenaban de lágrimas». En cambio, cita una carta de Jaime Gil de Biedma y sus palabras en inglés, obviamente impostadas: «*No one is told in Bibarrambla: everybody is reading you*». Aquí la cursiva se debe al cambio de idioma pero es necesario reconocer que ese cambio es una variación de la voz, es otro registro. Hallaremos ejemplos a continuación en los que va a ser el castellano el que se encuentre en cursiva y de ello inferiremos un cambio en el tono relacionado con la filmicidad de los versos.

La convención tiene lugar en cualquier arte. En el cine, en cambio, resulta singular ya que su pretensión es la captación de la realidad; la realidad lingüística, por contra, que organiza lo social es muy distinta a la que podemos escuchar a través de los altavoces de un cine, es más espontánea o mundana y está desprovista de la nostalgia mortuoria que aporta el sonido metálico del sistema de audio. De hecho, el cine como representación de lo muerto es una concepción que se halla en su mismo nacimiento. Noël Burch cita a Edison al reflexionar sobre los inicios del séptimo arte. El inventor pretendía combinar ya a finales del XIX sonido e imagen de forma que las óperas «pudieran darse en el Metropolitan Opera de Nueva York... con artistas y músicos muertos desde hace tiempo» (1995: 22). A estas palabras el crítico americano apostilla que esta no es solo la ambición de un «hábil líder industrial, sino también la búsqueda del fantasma de una clase convertido en el de una cultura: llevar a cabo la “conquista de la naturaleza” triunfando sobre la muerte de un *ersatz* de la Vida Misma» (1995: 22). En «Canción para Billie Holiday» que aparece en *De «Extraña Fruta» y otros poemas (1968-1969)* hallamos, en relación con esta cuestión, el siguiente inicio:

Y la muerte
nadie la oía
pero hablaba muy cerca del micrófono

Con careta antigás daba un beso a los niños.

La careta antigás simula el sonido que emite la radio y a su vez ejerce de metáfora de la muerte, cuyo eco lo encontramos en «Clash by night» de *Amor en vilo*: «la careta antigás de la noche postrera». Añade a

ello Timothy J. Rogers (1984) que posiblemente este verso haga referencia a la muerte del padre de Billie Holiday durante la Guerra Mundial a causa de inhalar gas venenoso (211). Lo que nos interesa aquí, sin embargo, es ese carácter de extrañamiento que alcanza el medio a partir de sus insuficiencias tecnológicas. Algo muy similar encontramos al seguir leyendo: «qué deseo qué eléctricos jazmines» o «el arco voltaico del poniente». La presencialidad molesta de la tecnología convierte las letras de Billie Holiday en poemas eléctricos, aunque quizás la referencia a los jazmines tenga también que ver con la típica imagen de la cantante que se tocaba con flores blancas para las portadas de sus discos, sus sesiones de fotos o sus conciertos. La presencialidad de la muerte en la radio la podemos hallar también en «Segona visió de març» donde se lee: «les noies enterrades al Fossar de les Moreres, amb consultori sentimental i olor de midó i de cuina —la radio, havent sopat, com una veu del país dels morts». El registro de voz testimonia el rastro de un pasado, su distancia con respecto al presente, su cualidad de realidad muerta se halla en la propia imperfección tétrica de las grabaciones sonoras. En la película *Orphée* de Jean Cocteau el protagonista, actualización del mito griego, atiende a las palabras repetitivas y sin sentido de la Muerte que se comunica con él a través de la radio. Esta misma película ya se ha comentado en el apartado 2.1.1.1 al hilo del poema «Paranys» donde se lee, volvemos a citar,: «El món d'Orfeu és el de darrera els miralls».

En la voz se configura no solo el tiempo, sino también el espejo (de hecho, en la película mencionada el espejo es la puerta de entrada al territorio de la Muerte). El baile de máscaras de la cultura y la lengua constituye en sí un tema independiente dentro del corpus gimferreriano. La inclusión de voces diferentes en sus versos, además, es un rasgo característico de Pere Gimferrer. Carlota Casas Baró analiza en su artículo «*L'Agent provocador* de Pere Gimferrer» (2001) cómo en la obra mencionada en el título se conjugan las voces de la cultura y del mundo creativo de Pere Gimferrer, muy oportunamente abriendo su intervención con una cita de Fernando Pessoa, el maestro de las máscaras, y afirma que «el recurso de la otredad, relacionado con el tema de la disolución de la personalidad, es un motivo recurrente en toda la obra del poeta» (134). En una de sus notas a pie de página apostilla que es precisamente el poema «*Sans laisser d'adresse*» aquel que de forma paradigmática pone en juego ese mecanismo.

Ya desde el título aparece la cursiva, pese a que obedece obviamente a la convención de escribir los títulos de películas de esa forma, pero con ello se nos sitúa en un ámbito lingüístico distinto, en otro universo de palabras. A lo largo de la composición aparecen aparentes citas en francés. Son las siguientes, todas escritas en cursiva: «*Ils n'auront pas raison de moi; c'est un jeu de masques*», «*j'écris toujours avec un masque ancien sur le visage*», «*sur un carnet d'écolier j'écris cela*» y «*je ne me souviens plus de moi./ Face au miroir j'ai parfois des doutes*». La segunda de las oraciones es una cita del poema «Le Masque» de Valery Larbaud. Tanto la primera como la última frase parecen ser variaciones sobre el poema del poeta francés, de

forma que Gimferrer toma posesión de su voz (a la manera de Ezra Pound), de su escritura y de su habla. En todas ellas es el *yo* el elemento organizador. Es un *yo* que enuncia su enunciación, la cual despliega en total libertad. Y de hecho, esta palabra puede remitirnos al poema «Liberté» de Paul Eluard quien escribe «Sur mes cahiers d'écolier [...] j'écris ton nom». Gimferrer puede ser que escriba desde la memoria y cambie «cahiers» por «carnet» y que por lo tanto se adueñe de la voz de Eluard. Ahora bien, resulta remarcable que «carnet» no es *cuaderno* sino *agenda*, conectando con el título. El poema es un listado de referencias, de máscaras que se oscurecen, de huellas que se pierden y que terminan no encontrando su origen. Algo similar ocurre en el poema «Paranys» donde se cita literalmente un verso de Hölderlin de su poema «Brot und Wein»: «*Wozu Dichter in dürftiger Zeit*». También lo hace con las palabras que dedica Rimbaud a su madre y su hermana en una de sus cartas: «*Que je suis donc devenu malheureux!*» y, finalmente, como ya hemos señalado en el apartado 2.1.1.1 leemos: «*où sont où sont the dreams that money can buy?*». Ocurre lo mismo que en el poema anterior. Se insertan las voces de los poetas en el curso lírico como si fuesen interferencias (¿al modo de una radio?) y la propia voz acaba por adueñarse de esas palabras y crea algo nuevo. Las últimas palabras es verdad que no son la cita de unos versos, sino que refieren al título de la película *Dreams That Money Can Buy*. A ello Gimferrer añade un juego con el francés: «*où sont où sont?*». ¿Dónde están los sueños que el dinero compra?

Por otro lado, en cambio, también encontramos el ejemplo de «Relato a dos voces» de *De «Extraña Fruta» y otros poemas (1968-1969)* donde, como señala Manuel Vilas (1985): «volvemos a hallar una sostenida referencialidad filmica, aunque entremezclada con alusiones a otros ámbitos artísticos» (138). Esta característica es la que el crítico tilda de «promiscuidad estética». Los intertextos de una infancia que vive entre dos voces, entre el cine y la represión franquista, entre el adentro y el afuera, confluyen de forma continua pero sin el uso de la cursiva, siendo esta la excepción que confirma la regla. Es notorio que cuando desde el título se deja constar la excepcionalidad *dislocada* (¿suerte de *diglosia*?) en la que vive el sujeto, en el cuerpo del poema, por contra, desaparece el extrañamiento tipográfico. ¿Acaso no residirá la mismidad en la pantalla antes que en las páginas de *Flechas y Pelayos*? El francés y el inglés son su voz y a la vez, no. Y el castellano es su voz y a la vez, no. No hay cursiva porque todo el poema es la voz de un *otro*. Como confiesa en *L'anget provocador*, citado en el encabezamiento: «Per expressar-nos, ens calia fer-ho amb paraules que no fossin catalanes» (1998: 75). Pese a la paradójica desaparición de la marca de la cursiva, el vocero lírico sigue ahí, centrifugando a un sujeto poético desorientado. En el relato de esas dos voces que se anuncia en el título el sujeto oye y trata de construirse la suya.

En consecuencia, una de las preguntas que subyace en todas estas composiciones es *¿cuál es mi voz?* Y siguiendo ese hilo podemos preguntar, ¿y cuál es la voz de los poetas? Entrando en ese relativismo el verso

de Gimferrer puede tomarse la licencia de probarse las máscaras de otras líricas y otros versos, de cambiar de cuerdas vocales, de jugar con la tradición en todos sus niveles. Esa variación se constata mediante el cambio de lengua y el cambio caligráfico, haciendo que el ámbito en el que se despliega el *yo* sea casi un ámbito de ensueño o fantástico.

En el sexto de los poemas de *L'espai desert* Gimferrer describe precisamente esta cuestión acerca de lo onírico:

Damunt el Coliseum, un cel tètric,
amb clarors vermelloses, feia irreals les cases,
com el record d'un somni, o com quan somiem
allò que el dia abans hem viscut, fragmentari,
entrant, sortint, fent gestos, tancant portes
i repetint moments incomplets de converses,
veient-nos a nosaltres mateixos, blancs i negres
com negatius fotogràfics, parlant,
inaudibles i roncs, com actors de Kabuki,
sense que ni la veu sigui nostra: irreals
com la ciutat en les devastacions d'aquell capvespre.

Esta descripción de la voz soñada y de las acciones que en ese universo se despliegan encaja con las oraciones que se han citado del poema anterior. Parecen versos a medio hacer, no cercenados pero carentes de una continuidad evidente, ¿interferencias?

En otros poemas podemos encontrar cómo conversaciones incompletas se filtran. Lo hemos visto en «Past tense» de *Amor en vilo*, donde se lee: «*You are a coward and a babbler*, piensas/ o dices con tus ojos-zahorí». ¿A qué se refiere esta frase? Parece ser dicha por el *tú*, aunque el *yo* duda entre una acción y otra. ¿Piensas o dices? ¿Quizás como en la ambivalencia de los sueños? Y estas palabras se acompañan del primerísimo plano de los labios: «Pinzas de plata, tus palabras tensas». El cine en blanco y negro melodramático (o negro, podemos intuir los labios de una *femme fatale*) le dice a la voz poética que es un cobarde al que se le atascan las palabras en la boca. El *tú* se enmascara de las fantasías eróticas de la gran pantalla. ¿Pertenece esa frase a alguna película? No lo sabemos. La cuestión es que pudiera hacerlo perfectamente. Cine y sueño se mezclan en la sexualidad desplegada en *Amor en vilo*.

También en el quinto poema de *La muerte en Beverly Hills* se muestra un ejemplo de una voz femenina, un *tú*, que se dirige al protagonista de la escena. El poema ya ha sido citado en el apartado 2.1.1.1.

por lo que no volveremos a transcribirlo. Nos hallamos en una cabina telefónica, hay mensajes de chicas escritos con pintalabios, luego encontramos uno de ellos: «*Te esperaré a la una y media, cuando salgas del cine*». Susan L. Martin-Marquez (1995: 158) señala que posiblemente esas palabras correspondan a las inscripciones halladas al inicio del poema. Ahora bien, nótese el sincretismo de estos versos dado que la situación en un espacio telefónico parece remitir precisamente a la extrañeza de la voz enlatada, a esa *careta antigás* desde la que canta Billie Holiday. Además, se usa un pintalabios para escribir el mensaje. ¿No nos hallamos ante una metonimia? ¿No nos encontramos ante la sugerencia de un primer plano de unos labios rojo carmín diciendo precisamente esas palabras como en «*Past tense*»? Se prefigura ya el plano analizado en el apartado 2.1.1.1. en el que el *tu* parece presentarse: «y hablaba siempre en voz muy baja— se llamaba Nelly». Hipnotizante, como la muerte o el deseo, la boca encandila al espectador, despierta una pulsión que no se cumple. La virtualidad de la imagen excita el deseo pero lo detiene en su falsedad. ¿No es el pintalabios un rastro o una huella del beso? O lo que es lo mismo: un recuerdo que apela al deseo pero que no lo culmina. La imagen de unos labios no es el beso, es la frustrante promesa de un beso que espera al otro lado de la pantalla, precisamente a la salida del cine, tal y como prometen las palabras. El poema termina, sin embargo, con una desolación embriagadora: «y era como si oliera muy despacio/ un perfume». La cabina telefónica es la metáfora de la experiencia cinematográfica, ese espacio al que no llega el contacto sino el trazo sensual de un residuo sugerente o la vibración eléctrica e insuficiente de una voz que parece hablar desde otro lugar.

Para profundizar más en esta cuestión podemos acudir al concepto de la *acusmática* que Michel Chion analiza en su libro *La voz en el cine* (2004). El autor aclara que fue el término que se usó para nombrar una secta pitagórica «cuyos adeptos escuchaban a su Maestro que hablaba *detrás de un cortinaje* para que, según se decía, la visión del que hablaba no les distrajera del mensaje» (32). Resulta curioso que en los versos dedicados a Billie Holiday lo que ocurre es precisamente lo contrario, es la voz la que adquiere protagonismo, sustituye al cuerpo, su ausencia se convierte en una presencialidad absoluta, no hay forma de evitar su sonoridad electrizante que impregna todo el mensaje.

En el cine, las voces acusmáticas son aquellas que son emitidas por voces cuya procedencia desconocemos o se halla oculta o irreductible a un punto de emisión, como pudiera ser el ordenador *Hal* de *2001: Una odisea en el espacio*, la voz en *off* de multitud de películas o la voz de la madre de *Psicosis*.

La voz en *off*, es decir, esa voz que se escucha pero cuya fuente no aparece en pantalla, ha sido usada muchas veces para asimilar el punto de vista y los pensamientos de uno de los personajes. De forma paradigmática suelen ser voces narrativas que introducen al espectador en la acción. Un ejemplo de esto mismo podemos hallarlo en el octavo poema de *La muerte en Beverly Hills*, poema que se ha citado en parte.

A continuación transcribimos tres fragmentos que se hallan en cursiva, siguiendo la lógica que hemos visto hasta ahora:

Ella venía por la acera, desde el destello azul de Central Park.

¡Cómo me dolía el pecho sólo con verla pasar!

Sonrisa de azucena, ojos de garza, mi amor,

entre el humo del snack te veía pasar yo.

¡Oh, música, oh, juventud, oh bullicioso champán!

(Y tu cuerpo como un blanco ramillete de azahar...)

[...]

Todas las noches, en el snack,

mis ojos febriles la vieron pasar.

Todo el invierno que pasé en New York

mis ojos la buscaban entre nieve y neón.

[...]

Se empañaban los cristales con el frío de New York.

¡Patinando en Central Park sería un cisne mi amor!

Este fragmento complementa a la voz-cámara que ya hemos analizado en el apartado 2.1.2.1 dedicado al montaje. Aquí encontramos interjecciones y despliegues poéticos y patéticos que no tienen lugar en el resto del poema escrito en redondilla. Las voces se combinan. Hay diferentes *yoes*. En esta narración en *off* puede intuirse una película romántica, un melodrama que como telón de fondo tiene la ciudad de las ciudades: Nueva York. Frente a esta experiencia, hay otra más fría, la de la película violenta de mafiosos que tiene lugar en la voz en redondilla. ¿Cohabitan dos géneros? ¿Tienen lugar dos cosas distintas a uno y otro lado de la pantalla? En la redondilla se halla la muerte. En la cursiva, el amor. Ahora bien, resulta curioso que incluso en la diégesis filmica hallemos el desamor. «*Se empañaban los cristales*» puede dar cuenta de una mirada que se proyecta desde una ventana y que trata de alcanzar a la amada, la cual se encuentra patinando en la pista del Rockefeller Center. Tanto en la voz en *off* como en la mirada del espectador (que se halla en la écfrasis de sus palabras) el sujeto se encuentra apartado, escindido, no hay posibilidad de solución, ocurriendo lo mismo que en el segundo de los poemas de *L'espai desert*, analizado en el apartado 2.1.1.3,

donde el plano general acaba derivando en un primerísimo reflejo de la cara transparente del *yo*.

En los ejemplos aducidos acerca de la voz del *tú*, en cambio, hallamos una relación distinta entre sonido e imagen. Cuando la voz del *yo* es transparente, se pierde y se convierte en algo indefinible, constatado por esa separación de la ventana o por las voces francesas que se acumulan y se solapan; con la amada, en cambio, lo que hallamos es una desacusmatización. Sus palabras se convierten en boca, siendo este proceso, tal y como lo describe Chion, la «revelación de una imagen y al mismo tiempo de un *lugar*, el cuerpo humano y mortal en el que la voz va a quedar encerrada, se parece mucho, en ciertos aspectos, a un *strip-tease*» (2004: 40). En la poesía de Pere Gimferrer quien queda encerrado en esa boca es el *yo*, a la manera del corto *The Big Swallow* de 1901, donde un personaje parece estar lanzando una perorata inaudible. Está alterado. Su gesticulación es absorbente. Finalmente se acerca a la cámara y se come al espectador mediante un montaje algo rudimentario, chanza artística que en su ironía alberga algo de inquietante y siniestro. ¿Es importante lo que dice? No. Solo sabemos que habla y habla. Lo importante aquí es esa boca enorme. En el caso de los labios de *ella* en Pere Gimferrer ocurre lo mismo. Cuando la acusmatización pretende dar relevancia al mensaje (según los orígenes que ya se han comentado), lo que ocurre en el proceso contrario es que las palabras no importan, son un mero soporte, una mera entrada hacia *esos labios que se mueven en primer plano*. Las palabras son la excusa para que los labios estén ahí. Lo mismo ocurre con el *grito* en las películas hollywoodienses. Tál y como describe Chion (2004) en su capítulo «El punto del grito» el cine americano ha convertido la boca de la mujer en un fetiche donde el grito-orgasmo ha hallado su espacio de fantasía. No acostumbra a ser el hombre el que grita asustado (pese a que haya ejemplos). El objetivo es la explosión de histeria de terror sexualizado en el cuerpo-labios de ella, por lo que se han inventado innumerables tramas alrededor de ese punto del grito para precisamente propiciarlo. Siendo así, lo importante en el cine no son sus palabras, sus guiones o sus diálogos sino las imágenes que estas sustentan. A modo de ejemplo ofrecemos el poema «Sotto voce» de *Amor en vilo*. Transcribimos tan solo el primer cuarteto:

Inmerso en un escape de luz enardecida,
más me destila el aire, más tu metal de voz:
de corolas y témpanos y de escarcha vestida,
todo se ha licuado porque te oigo la voz.

La rima se repite hasta el final del soneto creando un primer plano magnético alrededor del cual orbita todo el poema, igual que alrededor del grito. Esta vez no es la explosión de adrenalina el tema, sino la conversación mantenida en voz baja, filtrada por la mirada y el oído cinematográficos. El «escape de luz» y

el «metal de tu voz» refieren el proyector y los altavoces. De hecho, «escape de luz» recuerda a los *lucarnes de l'infini* que criticaba Baudelaire en *Salon de 1859*.

Hemos hablado sobre que en el quinto poema de *La muerte en Beverly Hills* puede haber una conversación telefónica y, de hecho, este ha sido un recurso sumamente explotado por el cine. Michel Chion se pregunta por el sentido de estas escenas. Aporta varias razones pero una de ellas resulta relevante para nuestros textos: «Porque su efecto puede consistir en *suspender* a un personaje que vemos de la voz de otro al que no vemos y que goza de todos los poderes del acusmiser» (2004: 71). El acusmiser es el ente poderoso que con la voz lo abarca todo y que aquí culmina en el primer plano de una boca. Tras los labios no puede verse nada más. En cambio, cuando el acusmiser pasa a ser absorbido por el *yo* poético, cuando la voz masculina toma las riendas de la voz en *off*, lo que ocurre es que esa situación de privilegio de la que gozaba el *tú*, desaparece. El *yo* poético gimferreriano habita la fragilidad (igual que los cristales de las ventanas que vienen a representarlo), ya que se limita a observar, resguardado del frío (*you are a coward*) el invierno neoyorquino por el que su deseo se pasea.

2.1.4.2. La banda sonora

La banda sonora, desde los inicios del cine, se ha convertido en un elemento fundamental que ha servido para guiar el cauce emocional del espectador. Ha sido la herramienta extradiegética que a modo de simplificado coro teatral ha actuado como apostilla emotiva a la acción. En la poesía de Pere Gimferrer hallamos también ejemplos de banda sonora a través de la mención explícita de ciertas piezas significativas o a través instrumentos y escenas estereotipados. Esta característica ya la hemos visto con respecto al montaje. Aquí ocurre lo mismo. El estereotipo y lo explícito sirven como anclajes definitorios de lo *escuchado*. Para el capítulo que nos ocupa, el estereotipo es el *paseo* o cualquier escena transitoria en la que un personaje se desplaza de un punto a otro.

Es verdad que podremos encontrar algún que otro ejemplo de referencias casi musicales fuera de ese tipo de escenas. Sirva el caso del tercer poema de *La muerte en Beverly Hills* donde leemos:

¿de dónde viene a un hombre el amor?

Paletadas de sol, dos rosas ocupando las cuencas de los

ojos, algo como

un sordo dolor, una aguja de hierro que acaricia

la lengua y los oídos.

Este ejemplo nos recuerda al aducido acerca de Billie Holiday. Esas *rosas* antes han sido *jazmines*. En cualquier caso, el amor llega a través de un tocadiscos que rasga con su «aguja de hierro». Aun así, sí que se menciona o se intuye la música pero no se la sugiere.

También podemos encontrar ejemplos donde no solo se menciona sino que se juega con algún instrumento. Ese sería el caso de «*Ma vie*» de *Tornado* donde Gimferrer escribe:

y en mí pulsan tus dedos un acorde,
el címbalo de Hitchcock con su gong,
y me dejo caer por la platea
como el sonido de caza ruiseñores

En primer lugar se menciona un acorde que solo juega con el sentido del tacto pero no de forma musical. Y el címbalo que se *oye* es una forma de continuar la excitación y el sobresalto que recorren todo el poema. Además, la mención a Hitchcock se debe al principio de la segunda versión de *El hombre que sabía demasiado*. Se inicia el filme con una orquesta interpretando música propia del cine de suspense. La cámara se acerca lentamente hasta el músico que se encarga de golpear los platillos. Una vez lo hace, unas letras advierten: «A single crash of cymbals and how it rocked the lives of an American family». El poema en sí es una reflexión sobre cómo el *tú* ha sacudido su vida. Ahora bien, de nuevo, no hay un sentido musical que podamos tildar de *banda sonora*, la sinestesia que sería necesaria no la encontramos en versos de este tipo sino en poemarios como *Tornado*.

Y en tercer lugar, en *Amor en vilo* aportamos «*At last love*», soneto que ofrece de forma muy velada la posibilidad de una banda sonora. Partimos de la base de que el título hace referencia a *At Long last Love* de Peter Bogdanovich (1975), un musical cruzado de referencias a otras películas, hecho que no es de extrañar en un *connoisseur* aventajado del cine como lo fue su director. ¿Podemos referenciar alguna canción en concreto? No. Sin embargo, la *voz* adquiere el protagonismo de los versos, *voz* que puede combinarse con la *lengua* y construir una escena que bascula entre lo erótico y lo romántico-melodramático: «Largamente has pulido con la lengua mi mano/ largamente consume tu voz mi corazón». El sensualismo desplegado por Cybill Shepherd en la película es notorio, su condición de rubia nos remite directamente al *tú* prototípico de *Amor en vilo*. Sumemos dos términos mínimamente musicales que nos hacen pensar en el filme: «*son*» y «*misacantano*». El segundo es definido en su primera acepción por la RAE como: «Sacerdote que dice o canta su primera misa». Es verdad que Burt Reynolds interpretando un papel a lo Gene Kelly no es que sea un despliegue asombroso de habilidad armónica y, quizás, el *yo* se identifica con él (puesto que interpreta al

personaje que mantiene un romance con *ella*¹⁷) asumiendo el papel de corista principiante; mezclando, a su vez, la metáfora con la idea de un religioso arrobad o por la *fe* en su Dios (es decir, Cuca). Ahora bien, ¿no es *misacantano* un término tan inusual en poesía que resulta paródico? El lector se detiene. Consulta el diccionario. El lector vuelve con un significado ciertamente desconcertante. El ritmo sincopado o tropezado de la lectura repercut e en un metro cómico. ¿Gimferrer nos está tomando el pelo? El gesto irónico-seductor-l dico de Burt Reynolds nos acude a la imaginación o el tono *pastiche* del filme en sí. Gimferrer está jugando con los referentes. Dejemos esta idea para retomarla más adelante en el apartado de la Revocación.

Dejados atrás otros posibles ensayos líricos alrededor de la banda sonora, debemos acudir a nuestro *diché*; este es, lo hemos dicho, el *paseo*. El primer ejemplo sería «Maids of Cadiz» de *Tornado* que hace referencia al tema de Miles Davis incluido en el álbum *Miles Ahead*. El jazz y el sonido (*dorado*) de la trompeta adquieren consistencia en el paseo del *tú (amada)* por las calles de Andalucía:

Con la pronunciación del avellano,
el estilete de este terciopelo,
más que trompeta y menos que tu voz,
cuando en la luz de Cádiz o del Puerto
dice, asolada a solas, triquitram,
y bates palmas, y es tu andar el paso
del viento de las águilas marinas
[...]
esta brisa de Cádiz no contiene
más que tus ojos y tu pelo rubio,
el jazmín de este solo de trompeta
de tu cuerpo en los aires asociados
a las epifanías del destello,
al vuelo de amazonas de la sal,
a los esteros de las armerías,
y en ti respirará el amanecer.

¹⁷ Realmente la historia amorosa es algo más enrevesada. En un principio Michael (Reynolds) quiere estar con Kitty (Madeline Kahn). Y, paralelamente, Johnny (Duilio del Prete) quiere estar con Brooke (Shepherd). La historia entremezcla las relaciones y acaba por juntar a Michael con Brooke y a Johnny con Kitty. Para *fastidio* del espectador melodramático, sin embargo, Bogdanovich decide rehuir el *happy ending*, en un film que es en sí todo un homenaje al cine clásico; cine donde, sobra decirlo, el *happy ending* es obligatorio.

Este poema, como vemos, no deja de plantear un juego con el lector y con la literatura misma. La ironía es evidente, ya que la canción es especialmente pausada al estilo del *cool jazz*, no concordando con ese ritmo festivo y lúdico que intuimos en los versos «triquitram,/y bates palmas» más apropiado para representar una escena flamenca o más bien una *espagnolade* de opereta al estilo de la «*La Belle de Cadix*» de Luis Mariano. En cualquier caso, la composición, más allá de si quiere emular a Miles Davis o no, es evidente que plantea una sinestesia constante en versos como «viento de las águilas marinas», «epifanías del destello» (¿quizás el brillo de la trompeta-sol-Cádiz-rubia?), «vuelo de amazonas de la sal» o «en ti respirará el amanecer». Obviamente estas figuras están marcadas por la presencialidad de la *trompeta*. Sin embargo, lo que cabe destacar de esta composición es que remeda el tópico cinematográfico del paseo enamorado. Los amantes miran la puesta de sol en la playa. Suena una música romántica. La película se encuentra en su culmen. Y, de hecho, esto ha de dirigirnos al poema «*Walking around*» de *Amor en vilo* y que hemos analizado en el apartado 2.1.1.1. En la composición, recordamos, una mujer camina por la calle. El *yo* comenta:»Silbo del aire, sí, tu pie ha sabido/ hollar la claridad de la cereza». Aquí encontramos algo muy similar. La trompeta parece imitar el silbido masculino ante el atractivo de una chica que pasa.

Otra composición que también parece remediar el sonido de, esta vez, una banda de jazz es el octavo poema de *La muerte en Beverly Hills* ya comentado en el apartado 2.1.2.1. Como hemos visto es con la aparición de la música que el *tempo* de la poesía se acelera quizás imitando la batería que en un compás acelerado podemos imaginar siguiendo un ritmo de *bebop*.

El tercer ejemplo lo encontramos también en *Tornado* y sería la composición «*In partenza*» que podría hacer referencia a la composición «*La partenza*» de Gioachino Rossini o a la pieza homónima de Gaetano Donizetti. Podríamos reseguir muchas influencias en el título. Lo importante aquí es que los versos constatan la presencia de una musicalidad:

Es apenas el alba en el alero
el pulsar de unas manos silenciosas
en las calles que viven de no ser
más que el alambre de la noche gris,
tensada por el peso del vacío,
en el asfalto, el estremecimiento
de vísperas del viaje que ya mira
la voz oscurecida de los tilos

«*Pulsar*», «*alambre*», «*tensada*» y «*voz*» aluden a una musicalidad que acompaña a la amada, esta

vez sola, mientras camina a través de un contexto de albada. Resulta notorio que también hallamos una mención al contexto. Esta vez el paseo se hace a solas pero lo importante es que tenemos una figura que camina a través de un paisaje.

Eso mismo hallamos, esta vez anclado a una escena muy concreta, en el noveno poema de *Rapsodia*:

somos exploradores de las fuentes,
vemos el terciopelo de los ríos,
nos maravillan estas calles cónicas:
las mismas son, pero ya nuestros
ojos,
al fondo del embudo de los tiempos,
ven con su lupa un camarín de cera:
pisaremos las calles del ayer,
como el otoño pulsa las guitarras
y el estío rompió el timbal del miedo.



Fig. 35. Holly espera a Anna.

Aquí el poder sinestésico es abandonado pero en su lugar acude la referencia visual y cinematográfica para llenar el silencio. En primer lugar, es necesario destacar que estas «calles cónicas» o el «fondo del embudo de los tiempos» pueden remitir a una de las escenas más famosas del cine: el final de *El tercer hombre*. El plano plantea una perspectiva tensísima donde la protagonista Anna Schmidt (Alida Valli) se acerca (en una escena larga) desde el fondo hasta el primer plano. Parece ser que el que jugaría el papel del enamorado, Holly Martins (Joseph Cotten), la está esperando y todo debería zanjarse con el beso final [Figura 35]. En última instancia, tras esperar todo el recorrido de ella por la escena, el beso se ve frustrado. Holly ha sido rechazado. Todo esto se ve acompañado por el punteo de la guitarra de Chet Atkins que explota el motivo irónico, recurrente e icónico de la película. La banda sonora es hasta tal punto protagonista que los créditos introductorios de la película se inscriben sobre el primer plano de la boca de una guitarra. Las cuerdas son los hilos que han de mover a los personajes: marionetas de un contexto de posguerra.

Dicho esto, podemos ver que la perspectiva cónica, la guitarra y el otoño parecen apuntar hacia la escena comentada. Esta vez, en cambio, la música no se sugiere sino que se inscribe en el marco referencial y acompaña de nuevo a una pareja que pasea a través de escenarios poéticos.

En *Amor en vilo* podemos encontrar otro ejemplo donde no es la evocación lo que pone banda sonora a la *filmación*, sino que es la referencialidad. Así ocurre en «Un uomo di marciapiede» donde una

pareja recorre la calle en landó y la voz escribe: «Esos amantes éramos tú y yo/ (*an affair to remember*) y no sé/ si enlazadas las manos daban fe/ de los besos, la noche o el capó». Más allá de que el título es la traducción que se hizo en Italia de la película *Midnight Cowboy* (donde de hecho hay una famosísima escena que abre el filme y los créditos donde el protagonista marcha hacia Nueva York mientras canta Harry Nilsson «Everybody's talkin'» y la cámara lo sigue en su partida) podríamos asociar la escena que se proyecta sobre la página del libro con las películas homónimas (1939 y 1957) de Leo McCarey. Sin embargo, las palabras no se inician con mayúscula, ¿acaso no sean un título? ¿Quizás la letra de la canción que se hizo para la película de 1957? La canta Vic Damone y podría ser así, la canción se inmiscuye en el poema. Sin embargo, la letra de la canción no dice *an affaire to remember* sino *a love affaire to remember*. A ello cabría añadir que hay una versión de la canción hecha por Nat King Cole y en *Amor en vilo* encontramos el poema «Blue gardenia» que toma su título de la canción del mismo cantante, hecha precisamente para la película *The Blue Gardenia* (1953) de Fritz Lang. El poema escenifica un encuentro sexual aunque no hay mención alguna a la música. Puede imaginarse que es el título el encargado de establecer la referencia.

En cualquier caso, volviendo a «Un uomo di marciapiede», ¿hablamos de la canción o de la película? A lo que podríamos añadir, ¿es posible pensar en la canción de la película sin pensar en la película? ¿Y viceversa, cuando incluso en el propio filme Deborah Kerr la canta?

La música, igual que la imagen, tanto puede ser referenciada o evocada y es obvio que el fotograma prima en la poesía gimferreriana por encima de la canción. Aun así, hallamos ejemplos esclarecedores que obedecen también a convenciones tipificadas: la escena de transición-paseo-camino musicada.

2.1.4.3. Conclusión a ‘El audio’

Teniendo en cuenta que los dos apartados que conforman esta sección son cortos y que comparten ciertas características se ha decidido realizar una conclusión conjunta. Enumeramos a continuación aquellos puntos que se consideran más destacables:

- El tópico lleva a la filmicidad: Ya lo hemos visto acerca del montaje. Tanto el diálogo películero como la banda sonora deben plantear *pseudo narraciones* y *pseudo bandas sonoras* respectivamente. El guión o la musicalidad no se arman por completo sino que se dejan entrever siguiendo el amaneramiento *camp* que hemos visto en el apartado introductorio 1.1.2.2. Lo *camp* es lo impostado, lo extravagante, lo exagerado... Es la imitación que se excede a sí misma y que en ese

exceso fracasa por su pose de pantomima, sea un paseo cursi por la playa o la voz en *off* de un hombre con el corazón roto. Al inicio de este apartado citábamos las palabras de Pere Gimferrer hablando precisamente sobre la voz y la máscara. Y en ambas se inscribe el vacío. Toda la perorata que hallamos en el octavo poema de *La muerte en Beverly Hills* es una acumulación de versos que se vacían de mensaje, son puro granulado de película, distorsión metálica de los altavoces... Son caminos que apuntan hacia el cine típico para simplemente decir: *esto es cine*. Podríamos añadir: *solo cine*.

- La voz es vacío: Mediante la cursiva el *yo* ha jugado a ser otro (y sin embargo, como hemos visto, no ha escapado de sí mismo) y *ella* (o el *tú*) se ha convertido en todas las *ellas* (o las ha convertido en *tús* [permítase la licencia de este extraño plural]) que podemos encontrar en las películas. El extrañamiento subraya que quien habla no es quien habla, que son *otros* los que toman posesión del sujeto en un acto de ventriloquía.
- Necesidad semántica de la música: Si bien es verdad que la voz se ha asociado con la cursiva, pese a que no siempre ha sido necesario que esta fuese el índice de un diálogo acusmático, la música no ha encontrado elementos formales a los que anclarse. De igual forma le ha ocurrido al desenfoque. Ha sido la palabra y su significación aquella que nos ha dado la clave interpretativa. Sí que es verdad que respecto a la banda sonora, hemos encontrado el ejemplo del octavo poema de *La muerte en Beverly Hills* donde el ritmo acelerado de su clímax podría igualarse a la batería *bebop* de la orquesta de jazz. Ahora bien, siendo una excepción resultaría demasiado atrevido buscar otros cauces que acabasen por forzar la interpretación. Baste la sinestesia, para este caso, como recurso semántico de la evocación.
- La música es juego: En la mayoría de los poemas que hemos visto la relación de la música con el poema ha sido puramente irónica. La trompeta de Miles Davis, la guitarra de Chet Atkins o la voz de Nat King Cole dan cuenta de una experimentación al más puro estilo Rubén Darío. Hemos dado con meras sonatinas donde el baile, la cancionilla y el amor acuden para conformar un reflejo lúdico de los amantes. Es por ello que la mayoría de ejemplos que hemos encontrado se han podido observar en la segunda etapa castellana de Gimferrer, etapa en la que el erotismo y el juego recorren prácticamente todos los versos. A modo de cierre sirva el poema «*L'île enchantée*» que puede hacer referencia al ballet de Arthur Sullivan. En el poema ella puede intuirse como una bailarina que se

abre de piernas: «El horizonte de tus muslos blancos,/ cerrado en sí o abierto en sí el compás,/ la brújula del aire ensortijado». Tanto *brújula* como *compás* juegan con la visión de la amada a lo que cabría sumar que *sí*, pese a la tilde, pudiera sugerir la nota musical. Ante este baile, el *yo* parece ser la orquesta. Nótese la ironía y la chanza del siguiente verso: «como a oscuras encierra el clarinete/ la soledad del aire sin sonido». El juego sexual une a ambos en esta penetración, musicada no de cualquier forma, sino a través de un intertexto auditivo más bien grácil y lúdico pero para nada erótico. Posiblemente el ballet de Sullivan no sea la pieza más adecuada para escenificar un *striptease*. Es mediante la ironía que la música encuentra su cauce en los versos de Gimferrer.

2. 1. 5. Conclusión a ‘Evocación’

El nuevo poema lo oiremos con los ojos,

Benjamín Jarnés

El ver es creer y ese es el gran poder que tiene el cine, dispone de la capacidad para hacer creer a los espectadores que aquello que están viendo es real. La écfrasis o la hipotiposis son herramientas que le sirven a Gimferrer para recrear esa atracción visual. Adolfo R. Posada empieza su artículo «;Écfrasis o hipotiposis: *enargeia* y retórica visual en la poesía del Siglo de Oro» de la siguiente forma:

El efecto de poner ante los ojos una imagen interior de lo representado mediante pinturas verbales, vinculado en la tradición retórica grecolatina a los conceptos de *enargeia*, *evidentia* o *verbis depingere*, persuade y cautiva al lector con la visión de una entidad que realmente no puede ser vista. (2020)

Ahora bien, ¿qué encontramos en la poesía de Pere Gimferrer? «El conflicto reside en que la écfrasis toma como criterio conceptual la naturaleza artística del referente descrito» (Posada 2020). Y es verdad que en la poesía de Gimferrer encontramos efectivamente la descripción de una película pero eso solo ocurre, como tal, en el caso de «*Interludi*» o «*Shin Heike Monogatari*», este último gracias a la explícita relación que da el título. Hay un inicio y un final. Pese a que lo que precede al primer verso sea el silencio que ha dejado el anterior poema o quizás el título, lo que hallamos es una *mise en abyme* dentro del contexto lírico del poemario *Els miralls*, el primero, y *El diamant dins l'aigua*, el segundo. Es este un recurso del ámbito narratológico pero cuando aquí usamos ese concepto, hablamos de un abismarse en la palabra del *yo*. Pasamos del discurso lírico a un discurso lírico que finge ser otro discurso, en este caso cinematográfico. La écfrasis es la descripción de una pieza artística que se inserta dentro del curso narrado. Su marco es su propio

aislamiento. Empieza la descripción, se desarrolla, se termina. Su significación las más de las veces tiene que ver, obviamente, con la narración pero la cuestión es que a nivel formal una écfrasis es diseccionable. Podemos delimitarla, aislarla. Hay un espacio de entrada y otro de salida.

En cambio, «la hipotiposis procede a la inversa: primando en todo momento el modo en que el poeta concibe y representa el objeto como si fuera una obra de arte, siempre en correspondencia con los estilemas característicos de evocación imaginativa de lo figurado (deícticos, verbos de la visión, presente histórico, gradación, léxico colorista, tecnicismos artísticos, etc.)» (Posada 2020). En este caso lo artístico y lo plástico se imbrican con el resto del texto, de forma que no dan cuenta de un objeto artístico sino de una mirada artística. Mayormente, cuando hablamos de lo cinematográfico en Gimferrer, no podremos hablar de écfrasis, sino de hipotiposis. El encuadre y el resto de recursos fílmicos aparecen y hacen su función según las necesidades descriptivas del *yo*. Así, lo que ocurre es que el arte deja de ser un reflejo de la vida para pasar a ser la vida en sí misma. La experiencia se hace así, de forma explícita, una mezcolanza de vivencias, un ir y venir entre la ficción y la realidad.

Cabe señalar, no obstante, que el descarte de la écfrasis sería un error. Esta se encuentra muy presente en toda la obra del autor, principalmente en *Fortuny*. Lídia Carol Geronès, en su tesis doctoral acerca de la novela, *Fortuny de Pere Gimferrer o un bric-à-brac de la belle époque. Una novella singular en el panorama narratiu català dels anys vuitanta* analiza el término (193) y cita a Umberto Eco y su obra *Decir casi lo mismo* (2009). El italiano defiende que podemos encontrar dos tipos de écfrasis: la clásica, o patente, y la oculta. La primera se esfuerza por reproducir fielmente una obra plástica y lo hace de forma explícita, frente a la segunda, la cual no busca tanto la descripción como la expresión de una noción, fácilmente reconstruible por lectores desconocedores del referente y reconocible por aquellos más avezados y cultos. Geronès comenta:

En el cas de Fortuny, el lector pot ser ingenu i culte alhora, és a dir, a vegades coneixerà la imatge referent, com podria ser el quadre de Velázquez *La Venus del mirall*, però moltes altres no, com podria ser el cas de les fotografies dels nus femenins per a estudis pictòrics de Marià Fortuny i de Madrazo. Malgrat que el lector no (re)coneui totes les imatges de les ècfrasis ocultes que conformen la novel·la, recrea amb la seva imaginació les imatges que evoquen, com si les veiés per primer cop (2016: 193).

Estas mismas palabras las podríamos aplicar al resto de la obra de nuestro autor, quien muchas veces nos va a permitir reconocer referentes, dependiendo de nuestra experiencia y pericia. Muchas otras, por el contrario, van a escapar a nuestra atención sin con ello entorpecer o incomodar la comprensión, como pueda ocurrir con otros procedimientos.

Nuestro autor bascula entre la imitación y la reproducción, nos ofrece fragmentos *a la manera* de referentes vagos pero reconocibles, como pudiera ser una cierta aura o atmósfera detectivesca. En un mismo sentido Pablo Martínez Diente afirma que:

Es usual leer poemas de *La muerte en Beverly Hills* desde la óptica del *film noir*, interpretando las imágenes poéticas como un correlato de las secuencias y convenciones típicas del género. Esta lectura [sic], obvias en muchos casos, no se explayan en identificar las fuentes cinematográficas y su traslación dentro del lenguaje poético y del espacio textual que este ocupa» (2015: 559).

Posada señala que esta misma situación se da en las *Soledades* de Góngora con referentes plásticos de su momento. Y no solo en él, sino en muchos otros poetas. Posada describe de la siguiente forma el estilo pictoricista del Siglo de Oro, comentando aquellos elementos que más se destacan: «el reiterado uso de deícticos y léxico de la visión, la narración en presente histórico, el empleo sistemático de tecnicismos artísticos, la acumulación de epítetos y adjetivos cromáticos, etc» (2020). Todas estas características se pueden reconocer en lo que hemos analizado. El uso de deícticos es constante y también todas aquellas referencias al léxico de lo visual. Los tecnicismos han aparecido no en referencia a lo artístico sino a lo cinematográfico y, en numerosas composiciones, se usa el presente. ¿Es un presente histórico? Maticemos. El cine tiene la capacidad de simular el tiempo real, mimetizándose con la duración del propio espectador. Esa es, de hecho, una de sus cualidades. La pintura en cambio se construye sobre la conjunción del presente (mostrado por una imagen detenida, eternamente detenida) pero también sobre el pasado (pretérito que no se mueve, participio en tránsito hacia su conclusión). Su relación con el tiempo es muy similar al de la fotografía. Es por ello que el presente histórico supone un tiempo especialmente apropiado para representar la écfrasis pictórica. Ahora bien, cuando la écfrasis (o hipotiposis) se vincule con referentes cinematográficos el presente va a parecer como evidencia de un tiempo que justo está ocurriendo ante los ojos del *yo* poético. No hay traza de pasado. La noción se elimina o más bien se posterga hasta estallar con el final del poema o del propio filme. Ahora bien, Pier Paolo Pasolini va un paso más allá y dentro del cine diferencia dos presentes. El que justo hemos descrito obedecería al plano secuencia, ese que el cineasta italiano sanciona como un punto de vista subjetivo (1970: 63), la mirada insignificante de alguien, un vistazo que no consigue dotar de sentido a las cosas, la mirada del neorrealismo que dispuso tras el sinsentido de la guerra mostrar personajes *insignificantes* desde una mirada *insignificante*. En cambio, el montaje es el presente histórico (1970: 67), ya que las secuencias de imágenes se coordinan entre sí estableciendo la sintaxis necesaria para que haya un sentido. Para Pasolini la vida del ser humano es como un enunciado que no puede adquirir sentido hasta el final, la muerte es aquello que cierra la oración de toda una vida. Para el cineasta el montaje

hace lo mismo con el cine (1970: 68). ¿No es precisamente en *La muerte en Beverly Hills* allí donde más montaje hemos encontrado? Desde la écfrasis o desde la hipotiposis de la voz poética podemos intuir el ansia por una vida con sentido, esa que tiene lugar en la gran pantalla.

Como ejemplo de contraste respecto al devenir fílmico, podríamos aducir la écfrasis que realiza Gimferrer de una fotografía de Marilyn Monroe en la entrada del segundo *Dietari* que se titula «Marilyn i els escriptors»:

Amagada darrera el paravent, Marilyn mostra a l'objectiu menys de mig cos: la meitat d'un somriure, la corba del taló, la cama vinclant-se, el dors de les mans, un tast ombriu del ventre, l'esclat límpid d'un ull. A la dreta, Arthur Miller, inquisitiu i perplex, vestit de carrer, completament abillat —americana clara, camisa de coll blanc, ulleres de carei, les mans a les butxaques— fa d'espieta de Marilyn. Mirant de biaix, examina allò que és vedat a la càmera de veure: exactament el paper que, per al comú, tenia, com a marit, a la vida pública. En una zona fosca de la imatge, sentim que viu en la incertesa. Marilyn parla un altre llenguatge, del qual ni ell ni nosaltres no tenim el codi (1995c: 224-225).

La fotografía y la pintura divergen en su concepción básica. La primera representa una realidad impenetrable, una entelequia de la experiencia que se detiene sobre la irrecuperabilidad del pasado. En cambio, la pintura apunta hacia lo ideal, hacia el abstracto captado, desprovisto de sombra o de más allá. En primer lugar, el fracaso de la realidad. En segundo lugar, la victoria de la imaginación. Sin embargo, para lo que aquí nos ocupa, resulta relevante el uso del presente por parte de Gimferrer, una temporalidad prácticamente ausente, anclada a tres verbos conjugados (en el espacio dedicado a la descripción y no a la apostilla): «mostra», «fa d'espieta» i «examina». El resto de verbos se encuentra en forma impersonal. Ahora bien, cuando hemos visto que en la poesía cinematográfica la temporalidad se halla emborronada, deshecha, lo hemos dicho en pro de un sustantivo que crea en su sucesión la acción. Aquí no hay acción. No hay progreso sintagmático. Contamos con dos centros organizadores: Monroe y Miller. En torno a ellos una serie de complementos del nombre hacen y rehacen la fotografía, los complementos vuelven una y otra vez, como la mirada, a su núcleo. Se sigue la misma lógica que la pintura. Tal y como hemos visto, en la poesía fílmica esos núcleos son fugaces.

Dentro de este contexto resulta apropiado citar a Roland Barthes quien en *El grado cero de la escritura* critica la novela burguesa decimonónica. Una de las características que comenta es la del uso del pretérito indefinido, el cual, según él, «es el acta de posesión de la sociedad sobre su pasado y su posible» (2012b: 25). Con esto Barthes habla sobre cómo este tiempo, junto con la tercera persona del narrador omnisciente, forja una convención y con la misma, la Verdad; puesto que esa convención es compartida por

la Historia. Una novela, en este sentido, establece un pacto de ficción con unos términos específicos que la hacen posible, conformando todo el imaginario que se proyecta sobre los eventos históricos y resignificando el pasado, desplazándolo de *terra incognita* a fantasía del presente, sean los *Episodios nacionales* de Galdós o sea *La comédie humaine* de Balzac.

En cambio, «cuando en el interior de la narración el pretérito indefinido es reemplazado por formas menos ornamentales, más frescas, más densas y más próximas al habla (el presente o el pretérito perfecto), la Literatura se vuelve depositaria del espesor de la existencia, y no de su significación. Los actos están más separados, no de las personas, sino de la Historia» (Barthes 2012b: 24). Si la écfrasis y la hipotiposis dentro de la retórica clásica, como describe Posada (2020), han basculado entre los conceptos de *evidentia* y *phantasia*, podemos concluir que Gimferrer se decanta por esta última. Lo *desautomatizante* del uso del presente y de otros recursos que ya hemos visto sirve como forma de plantear una ficción que no pretende ocultarse bajo la máscara de la convención. Si la tercera persona y el pasado sirven a la verdad, lo hacen en función del peso que lo social y su opinión ejercen sobre el individuo. Un relato fantástico en tercera persona es un relato fantástico. Un relato fantástico en primera persona es la alucinación de un loco. El individuo se equivoca-miente. Es la sociedad la que sanciona los límites de la verdad y lo real, afirmando qué pasó y quién lo hizo: *Él lo hizo*. El *yo* es aquello que duda en ese «espesor de la existencia» del que habla Barthes: *Yo hice X*. Nadie se cree al *yo* y mucho menos *él* mismo.

Sin embargo, ¿cabe abandonar el concepto de *evidentia*? En algunos de los poemas cinematográficos de Gimferrer la realidad se presenta y se describe de una forma arbitraria, podríamos decir incluso errática, dando detalles que pueden ser el espejo del *yo* pero también otros que escapan a esa clasificación. Esto es lo que Barthes denomina *l'effet de réel*. «Menus gestes, attitudes transitaires, objets insignifiants, paroles redondants» (1968: 87) son lo que el crítico francés denomina como *réel concret*, la realidad en sí misma, desnuda. «La “représentation” pure et simple du “réel”, la relation nue de “ce qui est” (ou a été) apparaît ainsi comme une résistance au sens» (1968: 87). El efecto realista del cine, su capacidad para acercar la pantalla hasta el tiempo del espectador se usa aquí, junto con los detalles erráticos del montaje, para enfrentarse a un marco vital indescifrable. Lo *dado* se resiste a la mirada del *yo*, el cual incomprendido y sin capacidad por comprender deambula por el paisaje urbano. Resulta destacable que precisamente este *efecto de lo real* lo vamos a encontrar en la primera etapa catalana de Gimferrer, allí donde la falta de sentido de la experiencia confesada tiene más protagonismo. A medida que nos adentramos en su tercera etapa de plenitud amorosa, ese alejamiento de lo comprensible desaparece.

Retomando el artículo de Posada, debemos comentar la segunda de las diferencias con respecto a la hipotiposis aurisecular y esta es la carencia de epítetos que suele haber en los textos analizados. El cine no se

halla tanto dominado por el adjetivo, como por el sustantivo y esto podemos relacionarlo con la écfasis de Marilyn Monroe que unas líneas más arriba hemos comentado. Más bien, maticemos; en el cine, como hemos dicho, domina el núcleo; en la fotografía y la pintura, normalmente, lo hace el complemento del nombre. Ello no se debe a que esto no sea una hipótesis, sino a que son dos tipos del mismo recurso. La primera es propia del Siglo de Oro, aquel momento en el que como defiende Posada citando a Javier Portús Pérez: el pintor «era capaz de hacer confundir lo representado con su representación»(2020). Esa es la aspiración del poeta renacentista y barroco, aplicar la máxima *ut pictura poesis*. Esa máxima en el siglo XX, en el siglo en el que escribe Gimferrer, no ha cambiado pero lo que sí ha cambiado es el referente pictórico. Esta vez, la lírica escribe y plasma lo visual tras Monet, tras Degas, tras Van Gogh, tras Cezanne, tras el impresionismo, en definitiva, y tras las nociones fragmentarias del encuadre y el montaje. Gimferrer escribe en los tiempos de la urbe posmoderna, en el momento en el que reina no ya el cuadro y su tiempo detenido, sino el fotograma cuya duración abarca prácticamente la quinta parte de un segundo. El cine es lo que podríamos llamar, acudiendo a Jakobson, el *dominante*, «característica derivada de un sistema no literario que afecta, en cada época histórica, a la poesía» (Rey 2005: 222). Esa cualidad del cine a lo largo del siglo XX la respalda también Jose Luis Rey (2005: 223).

Si al principio citábamos a Benjamín Jarnés fue por mencionar precisamente uno de los primeros entusiastas vanguardistas que creyó en el cine como forma de renovación lírica y como medio de expresión definitivo, muy en la línea de ideólogos entusiastas del momento como el futurista Ricciotto Canudo. Aunque cabe añadir que Gustavo Nanclares en su estudio *La cámara y el cálamo* comenta que finalmente el escritor español adoptó otras posturas, dada la preponderancia insuperable que el cinematógrafo adoptó. Ahora bien, Nanclares con respecto a ese periodo, los años 20, los cuales vieron nacer con todas sus facultades sintácticas al cine, cita a Harold Bloom y a su *The Anxiety of Influence*. Según el autor estadounidense el escritor halla en la tradición el motivo de su tranquilidad y de su ansiedad. El canon marca el camino; pero, a su vez, el pobre autor postromántico no puede evitar sentirse desorientado ante su falta de originalidad. ¿*Qué es mío?*, se pregunta el autor ante su obra. Las Vanguardias observaron en el séptimo arte un nuevo camino de exploración y de innovación, pero también la empezaron a ver como una parte más de la tradición de la que debían beber irremediablemente. Así lo expone Nanclares:

El escritor vanguardista se ha hecho escritor no por las novelas que adora, sino por las películas que le arrebatan. Su objetivo último es batir el poder de sugestión lírica y la intensa emoción estética que el cine proporciona al espectador, pero no desde los medios técnicos del cine, cuyos misterios le han sido vedados, sino desde los medios de la narrativa literaria, o mejor dicho, de la *nueva narrativa literaria*. [...]

Cuantos penetraron en el campo de acción de la influencia cinematográfica sucumbieron

irremediablemente a su influjo. Todos los narradores que se expusieron a los efectos irreversibles de su seductora magia, de su envolvente oscuridad, de su imaginismo embriagador, experimentaron una transformación semejante a la de un rito iniciático (2010: 33-34).

Benjamín Jarnés fue uno de esos autores que vio el filón creativo en el nuevo arte e hizo apología de la experimentación y de ese novedoso medio en la *Gaceta Literaria* mediante el artículo «De Homero a Charlot» publicado el 15 de noviembre de 1927 en el número 22¹⁸. Con este artículo hemos encabezado la presente conclusión ya que expresa de forma concisa lo que la letra cinéfila pretende conseguir: que las palabras cobren vida. Sea mediante la écfrasis o la hipotiposis. El cálamo de Nanclares describe un mundo que continúa, de hecho, hasta los tiempos de Gimferrer y que trata de deshacerse de los encorsetamientos de la palabra y conseguir justamente eso que Jarnés demanda en el colofón de su perorata: «El poema es visión, no caracoleos de aula, y la visión podrá ser transportada a la cinta, íntegramente, sin que las palabras la mancillen». La cuestión es la pureza, la impresión directa, la emoción que da en el blanco sin mediación de palabras que no hacen más que rodear incógnitas. La cuestión es respetar la *nueva* tradición.

Para hablar de esa pureza, podríamos mencionar la sinestesia (recurso que encabeza este apartado), la descripción dilatada y pormenorizada, el asíndeton (que hemos visto a lo largo de la sección)... Sin embargo, quizás el protagonista de toda esta concepción pura y directa sea otro. El referente principal para el pensamiento visual y ecfrástico de la poesía posmoderna no va a ser ya el pequeño mundo del cuadro, *locus* detenido, sino una mera impresión: el destello fugaz de un sustantivo. De acuerdo con ello, cabe concluir, como ya hemos podido ver, que el verbo pierde preponderancia. Así lo afirma Antonio Ansón revisando un guión de Blaise Cendrars:

Cada una de las frases de este guion de Cendrars, compuestas en su mayoría por un núcleo nominal acompañado de adjetivo, complemento del nombre o circunstancial, precede a la siguiente en una perfecta hilazón que sienta las bases de una nueva manera de hacer significar el discurso mediante la composición concatenada de informaciones (1994: 64-65).

La lógica de la concatenación es aquello que hace avanzar la acción, las imágenes (los sustantivos complementados a veces) se suceden y con ello la acción (la temporalidad) se crea. Y, a propósito de esta lectura, Ansón cita a Jean Epstein: «On ne raconte plus, on indique» (1994: 65). La letra señala y, de hecho, así se ha podido ver que ocurre en muchos de los poemas donde la presencialidad de lo visto es fundamental, siendo indicado por deícticos o demostrativos. El presente de indicativo es usado en el

¹⁸ Aquí citado a través de Nanclares en *La cámara y el cálamo* (2010: 36).

Nouveau Roman, por ejemplo, no para narrar el mundo, sino para comentarlo o para tratarlo, tal y como defiende Ansón citando a Harald Weinrich (1994: 66). A lo largo del corpus textual analizado de Pere Gimferrer lo que se ha podido reseguir ha sido no ya la explicación de un mundo sino su reflejo o testimonio. El cine y todas las formas que por él se han dejado influenciar constatan una temporalidad anclada a un pasado grabado en la memoria.

El cine y sus sustantivos le han servido a Gimferrer para representar un despiece, un desguace o un desmembramiento. Jacques Rancière en su artículo «Art, Life, Finality» analiza *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov y varios de los pósteres originales que promocionaron el filme. En la imagen se puede ver a una mujer cayendo en un vacío, dividida en piezas, contenta, quizás bailando. Rancière apostilla:

More radically, the ecstatic vitality of the body is expressed through the very dismemberment that makes the limbs look like the pieces of a machine. Vitality is expressed through fragmentation. The dismemberment of the body on the still image of the poster symbolizes the work of the cinematographic montage, which expresses the vitality of the new life through the extreme fragmentation of the shots showing all the gestures that cooperate to weave the fabric of a new life, the fabric of a living community identical with a working community (2017: 613-614).

El sueño del cine es contemplar la vida a través de su lente. La lente la mejora, la agranda, la deforma. En el primer Gimferrer encontramos precisamente una deformación, un despiece del sujeto que se pierde en la realidad. El desmembramiento primero es la fragmentación de un vacío. En consecuencia, la vitalidad se disipa. La armonía que Vertov encuentra en la sociedad soviética no casa con esa búsqueda infructuosa que emprende el sujeto de *L'espai desert* o *Els miralls*. Es el Gimferrer de *Tornado* o *Amor en vilo* el que retoma la descomposición como forma de armonía musical y visual. Los primeros planos se suceden en una suerte de baile del erotismo de la misma forma que baila en el aire la chica que protagoniza el póster de *El hombre de la cámara*. Túa Blesa en *Gimferrerías* refiere esto mismo. Apostillando la poesía clásica-petrarquesa señala que: «para la poesía el cuerpo del deseo es un cuerpo en nada más que algunos de sus fragmentos, tan sólo unas pocas piezas sueltas de un cuerpo despedazado, casi una colección de exvotos o uno de los estantes del escaparate de una ortopedia» (2010: 65). Gimferrer, comenta Blesa, continúa con esta tradición pero deshaciendo y recomponiendo los caminos del puritanismo para inmiscuirse de lleno en la obscenidad de la mirada. El cine es obsceno. La cámara quiere verlo todo. Acercarse. Primeros planos. Y, sobre todo, quiere poseerlo todo.

Tal y como reflexiona Jacques Rancière en su artículo «Do Pictures Really Want to Live?», cuando el tío Sam apela a los estadounidenses a verter su sangre por la patria lo hace en calidad de vacío simbólico.

«Our uncle needs this blood precisely because he is not a father and because his own blood has run dry, because he is thus unable to symbolize the organism of the community unless by exploiting the blood of those young Americans to give flesh to his emaciated form» (2009: 126). El no-ser de la imagen, su virtualidad, imprime en el espectador la necesidad de su actualización. La imagen requiere, arrastra. En un sentido similar teoriza W.J.T. Mitchell en *¿Qué quieren las imágenes?* (2017) acerca del anuncio *Moviemakers* sobre Sprite. El objetivo del mismo es despertar la sed del consumidor. El *slogan* resulta revelador: «La imagen no es nada. La sed lo es todo». Mitchell reflexiona sobre el concepto de la plusvalía en la imagen, el valor de la cosa fetichizada, ese algo más que se desprende de esa *imago* que tanto puede ser nada en su ausencia, como todo en su estimulación del deseo. Las imágenes «son una bebida que no logra satisfacer nuestra sed. Su principal función es despertar el deseo; crear la sed, no calmarla; provocar una sensación de carencia y ansia dándonos la aparente presencia de algo y quitándonosla en el mismo gesto» (112). Mitchell, en conclusión, rehace el estribillo publicitario y sentencia que «es porque la imagen no es nada, que la sed lo es todo». *Amor en vilo* es el cumplimiento de ese movimiento pulsional que nunca concluye, incapaz de llegar a la saciedad. *Amor en vilo* no es sexo, es la imagen del sexo. El mirón o el *peeping Tom* hallan en el ojo el placer de un deseo que se renueva una y otra vez, el cual nunca muere pero nunca llega a colmarse.

En resumidas cuentas, una poesía cinematográfica es una poesía de la incapacidad expresiva. La palabra tratando infructuosamente de ser imagen o la imagen incapaz de ser palabra. Monegal afirma que «en la obra de Gimferrer el eco de lo cinematográfico, manifestándose como motivo o como imitación de unas técnicas, llena los silencios de lo que no puede decirse y acaba por construir una gran metáfora de la temporalidad» (1998: 234). Tal y como afirma sobre la écfrasis en otro fragmento del mismo libro, este procedimiento organiza «la ilusión de una ilusión» (1998: 43). Parte de la premisa de que el referente no es la realidad, sino un velo, una apariencia que es copiada. Este mismo movimiento es en sí una metáfora. El silencio que media entre un texto y otro, entre un universo artístico y otro, es ya un enunciado no dicho que pone de manifiesto la incapacidad del sujeto por expresar y referir algo que no puede poner en palabras. La máscara, símbolo constante en este trabajo, es extendida sobre todo el constructo lírico no solo para ocultar, sino precisamente para llegar de forma elusiva al *sí mismo*, a ese centro centrífugo que es la expresión poética.

Casi todas las imágenes que preñan todos estos poemas pertenecen al Hollywood clásico. Hemos visto técnicas de montaje del cine soviético, pero eso no quita que los referentes sean películas americanas. De hecho, el propio cine estadounidense asimiló las técnicas de Eisenstein pero de forma progresiva, superando una primera forma de sorpresa y convirtiendo su costumbre en una naturalización compartida

por el común de los espectadores, de la misma manera que el pretérito decimonónico hizo desaparecer al autor. Si hemos separado en dos apartados los dos tipos de montaje no ha sido porque sean realmente distintos, sino por ventajas operativas a la hora de interpretar y sistematizar nuestra interpretación. De hecho, en el artículo «El cine, arte del tiempo» publicado en el número 137 de *Film ideal* Gimferrer critica la concepción de Eisenstein. Considera que su visión perturbaba la esencia del cine. La concepción del cineasta soviético, según el autor catalán, conduce a centrarse en las imágenes, a individualizarlas y a no incorporarlas al *continuum* temporal del filme. La película no fluye, sino que avanza entrecortadamente. No retiene la realidad, en su lugar la imita o la parodia.» Todo cine que se centre en las imágenes aisladas y no en el íntimo movimiento armónico que preside su desarrollo está condenado a la total frustración estética y humana» (1964b: 82).

En resumidas cuentas, es una constante que, más allá del engarce que hilvane el montaje, el ideal fílmico es el de un cine invisible. Vicente Sánchez-Biosca lo comenta en los siguientes términos: «[El montaje] trata, en suma, de naturalizar algo más que una convención técnica: hacer imperceptible el acto de enunciación que convierte las miradas virtuales en posiciones de cámara efectivas. En pocas palabras, está en juego el borrado de las huellas de la enunciación» (2008: 134). Una poesía fílmica debe romper precisamente con las convenciones de su género y, por lo tanto, debe ser autorreferencial. En el momento en el que su *filmicidad* pasase a convertirse en una regla dejaría de ser fílmica. El texto se pliega sobre sí mismo mediante la ironía medial, concepto que definimos aquí a través de las palabras de Dagmar Schmelzer (2005), quien, a su vez, recoge la crítica de Christian von Tschilschke: «Ironía que por contradicción interna de los modos representativos rompe con la ilusión de veracidad de lo representado y se sitúa en un estado de inauténticidad voluntaria, abriendo de paso una dimensión metaliteraria o metamedial al texto» (424). El propio Gimferrer reconoce en el apartado «Algunas observaciones» aparecido originalmente en la edición a su poesía castellana de 1969 en Ocnos y aquí recogida en la edición a *Arde el mar* de Jordi Gracia que *La muerte en Beverly Hills* es uno de sus libros más tristes, donde la nostalgia y la necesidad de amor cobran protagonismo. Y añade que «puede verse también como un juego de múltiples máscaras o espejos, es decir como un libro irónico» (1994: 147). El carácter metatextual del juego lírico, ese verso que filma, es incapaz de rehuir la evidencia y la materialidad (no-visual) de su enunciación. Se ven las costuras. Es irónicamente inevitable. Gérard Genette lo pone de manifiesto: «Imitar precisamente, en su eventual singularidad, un texto singular, supone en primer lugar constituir el idiolecto de ese texto, es decir, identificar sus rasgos estilísticos y temáticos propios, y generalizarlos, es decir, constituirlos en matriz de imitación, o red de mimitismos, que pueda servir indefinidamente» (1989: 102). Eso es lo que hemos estudiado aquí. ¿Cuáles son las características que de más recursividad han gozado a lo largo de la obra de Gimferrer? El montaje ha

tenido un especial protagonismo. Se ha usado el plano secuencia, se han combinado diferentes encuadres, se ha puesto de manifiesto la idiosincrasia de todo el séptimo arte, o por lo menos, desde el punto de vista de nuestro poeta. Ya lo hemos visto cuando hemos citado *Cine y literatura*. Lamenta que la línea investigadora de Georges Méliès se dejase de lado, pero reconoce toda la herencia que dejó Griffith al cine occidental. Su principal hallazgo es, justamente, el montaje. Sin embargo, el montaje, en su origen, debería pasar desapercibido y marcarse como discurso automatizado o natural, como si fuese la manera más *normal* de ver las cosas. En consecuencia, si la poesía debe desnormalizar su discurso y ahondar en idiosincrasias que le son ajenas acaba por traicionar, precisamente, esa idea que pretendía seguir. El cine, género de lo invisible, lo impoluto y lo no-aurático, nos lleva, en última instancia, a una poesía cinematográfica que no podrá ser sino anticinematógráfic.

2.2. Invocación

Todavía tus ojos serán llama y conjuro,

«Invocación», *Tornado*,

Pere Gimferrer

En el presente apartado vamos a proceder a analizar la temática del cine en la poesía de Pere Gimferrer. El análisis simbólico se va a dividir en tres partes. En primer lugar encontraremos la presente donde se analizarán personajes y géneros que marcan de forma continua y significativa las palabras del poeta. No va a ser, sin embargo, hasta el siguiente capítulo cuando hablemos sobre el cine como tema. Debido a su protagonismo va a contar con una sección propia donde el espacio de la Convocación fílmica encontrará toda la imaginería de un cinéfilo como lo fue nuestro autor. Y, en tercer lugar, nos quedará por dilucidar la Revocación, es decir, los mecanismos irónicos que usa Gimferrer para rehacer los intertextos a su antojo. También esto va a constituir un capítulo independiente, puesto que aquí nos disponemos más bien a reseguir el uso que intuimos como canónico. Una *femme fatale* ha de ser una *femme fatale* y cuando sea la propia literatura, por ejemplo, la que se contamine de su *fatalidad* lo va a hacer siguiendo esa imagen estereotipada. Sí que es verdad que, de nuevo, nos hallamos en terreno pantanoso, siendo esto un nuevo paradigma indefinible. Los estereotipos los vamos a concretar progresivamente en base a una combinación de bibliografía, de películas que parecen decir lo que quieren decir y con algo de intuición investigadora sustentada en el visionado de toda una tradición. En cambio, cuando demos con la Revocación, lo veremos claramente, nos daremos cuenta de que muchas veces Pere Gimferrer juega a su antojo con imágenes que de forma patente no dicen aquello que sus filmes quisieron decir. Quizás estas palabras, por el momento, auguren un estudio algo vago y difuso; para solucionarlo, introduzcámonos directamente en la cuestión.

Antes de abordarla, no obstante, se hace necesario aclarar la estructura que ha de seguir este apartado. Se va a dividir en tres partes: en primer lugar, «El héroe» (2.2.2.); en segundo lugar, «La ciudad» (2.2.3. y las secciones embebidas en su numeración) y, finalmente, «La chica» (2.2.4. y subsiguientes). El primero y el último corresponden a la canónica organización narrativa que ha trabajado el cine a lo largo de su historia: *chico conoce a chica*. Sin embargo, en el primer caso vamos a tener la descripción de un solo tipo de héroe (el héroe vencido o ausentado). Contrariamente describiremos al *yo* como antihéroe, sin embargo, no va a contar con sección propia pues implícitamente vamos a hablar del mismo en 2.2.3. En lo tocante a la chica, debemos distinguir entre dos protagonistas femeninas y, en consecuencia, entre dos apartados. La primera, la *femme fatale*, la hallaremos en la primera etapa castellana. La segunda, la diosa salvífica,

empezará a vislumbrarse a partir de la segunda mitad de su etapa catalana y cristalizará con *Interludio azul*, *Amor en vilo* y *Tornado*.

Vamos a ver cómo el *yo* poético se siente apelado por el héroe clásico y cómo su ansia se resume en un deseo amatorio, es decir, en el premio final que se cifra en el beso culminante. No tan solo va a limitarse a esta cuestión, claro está, el *yo* busca respuestas existenciales o se cuestiona acerca del poder del arte y de la realidad pero del cine extrae los puntos cardinales que construyen el esquema clásico hollywoodiense.

Hablemos, en cambio, de la ciudad. Esta ha sido, desde los inicios, el ruido de fondo o el decorado donde la imagen fílmica ha cristalizado. Como afirma Pierre Sorlin en su artículo «El cine y la ciudad: una relación inquietante» (2016) según los especialistas estadounidenses, en el cine de Hollywood, «se dan tres escenarios principales: la gran ciudad, el Oeste y California». Sin embargo, es el entorno urbano aquel que podemos considerar, «con mucho, el más importante ya que ocupa hasta un cuarenta por ciento de la producción» (21). Y añade que en el caso del cine europeo estaríamos hablando de un setenta por ciento. Luis Miguel Lus Arana en su artículo «Nueva York, al otro lado del espejo. El cine y la ciudad futura como texto» pone el acento sobre cómo la gran pantalla no hizo más que sumarse al discurso iniciado ya por los *mass media*, periódicos y revistas, los cuales recogían la intrépida y continuamente renovada realidad urbana (41). En la ciudad siempre hay historias que contar. Es el lugar que se proyecta hacia un futuro liderado por la novísima nación americana. A esto cabría sumar que el propio medio de la imagen en movimiento contaba con una notable «capacidad para la captación y representación de la realidad acelerada y múltiple de la emergente ciudad moderna» (42).

Pere Gimferrer, como no puede ser de otra forma, encuentra en la urbe un personaje más que completa el triángulo amoroso del *yo* poético. Veremos de qué forma las circunstancias del flâneur condicionan sus reflexiones, los recuerdos asociados a cuanto mira y el cine que despierta en las calles de la Barcelona de los sesenta y los setenta.

Estos tres elementos van a estar caracterizados por la apoteosis, concepto que aplicamos de forma específica al análisis de la poesía de Gimferrer a causa del uso e importancia que para el mismo tiene. Desligada de su tradición grecolatina, asistiremos más bien a una apoteosis hollywoodiense, a ese panorama inalcanzable de las estrellas californianas.

2.2.1. La apoteosis

La mentira es solo otra forma de contar la verdad,
Paravadin Kanvar Kharjappali

La generación de Pere Gimferrer nació con el cine afianzado como arte de consumo popular. En la sociedad precaria de la Barcelona franquista los patios de butacas son un lugar donde encontrar formas de escape a la sobriedad anodina de una realidad decepcionante. Así lo atestigua Terenci Moix en sus memorias *El peso de la paja* o también da cuenta de ello el documental *Terenci: La fabulación infinita* (Marta Lallana, 2023). Respecto a la importancia que tuvo el cine biográficamente para Gimferrer ya lo hemos señalado en el apartado introductorio 1.2.

En esta sección se va a hablar principalmente (aunque no solamente) de la primera etapa del autor, esa en la que precisamente la libertad y la incapacidad de escapar del entorno son más preponderantes, allí donde todavía perviven en un jovencísimo Pere Gimferrer las ansias adolescentes por la aventura y lo diferente. Los vaqueros, los piratas, la violencia y la muerte vehicularán en gran medida la avidez de esa primera voz castellana de Gimferrer y de la voz catalana del *Dietari*, aquella que encuentra en la realidad la sombra de una verdad soñada por la ficción. Josep Pelfort en su artículo «El cinema al *Dietari* (1979-1980 i 1980-82). Aproximació a l'estudi de les relacions cinema-literatura a l'obra de Pere Gimferrer» reflexiona sobre cómo la apoteosis es uno de los temas principales del famoso dietario del autor catalán. Con ese término no solo recoge una de las entradas del texto que analiza, sino que además lo conceptualiza como esa catasterización que sufren los nuevos héroes del capitalismo último: las estrellas de Hollywood. Las celebridades habitan entre la realidad y la ficción, se desdoblan entre las imágenes que proyectan y aquellas que son realmente. Pelfort comenta: «Diversos herois d'èpoques diferents (clàssics i contemporanis) se situen a la regió del mite, “en els llimbs pàl·lids i cotonosos del mite”. I és que “totes les apoteosis [...] tenen això en comú: el personatge hi suplanta definitivament la persona, sostreta a la decadència, aturada en una imatge de plenitud intemporal”, és a dir, esdevenen mites» (1989: 115)

A lo largo de este apartado abordaremos diferentes fragmentos del *Dietari*, principalmente, que nos sirvan como apoyo para comentar los versos a los cuales nos hemos aproximado desde el análisis formal. El conjunto de entradas que recoge ese documento testimonial, aunque plagado de ficciones y máscaras, nos ayuda a reseguir el pensamiento que arma los versos de *L'espai desert* o *Els miralls*, entre otros. Comentarios a películas, a personajes ilustres o a ciudades servirán como apostilla a ciertos temas que hemos de tratar en el presente apartado.

Si hemos de abordar la concepción gimferreriana de la apoteosis, podemos empezar por uno de los muchos ejemplos donde la prosa de Gimferrer se deja fascinar por lo que pudo haber sido, por la autenticidad del tiempo y por la verdad de cuanto vivimos, auténtico trasfondo de lo apoteósico. Transida de melancolía, la voz del *Dietari* intenta encontrar el más allá de los restos gráficos del pasado que han llegado hasta nosotros o que en algunos casos desaparecieron. Y uno de los ejemplos que cumple con estos requisitos es el de «Imatges perdudes». Aquí, Gimferrer comenta el episodio en el que Greta Garbo realizó pruebas de imagen para Max Ophuls quien pretendía grabar una adaptación de la novela *La duchesse de Langeais* de Balzac. Greta Garbo había realizado un parón en su carrera como actriz y parece ser que el rodaje de aquellas pruebas se ha perdido. Gimferrer fantasea con el momento:

Ja feia més de vuit anys que Greta Garbo no treballava, quan, en el cor fosc de l'hivern, sota l'abrigall discretíssim del secret de l'estudi —secret de temple: els misteris d'Eleusis— la deessa oculta va rodar unes proves per a una pel·lícula frustrada. Úniques imatges en color de Greta Garbo i també les úniques que va interpretar després de la seva fugida dels platós. [...]

Algun dia potser algú trobarà en un magatzem unes velles imatges perdudes, esbós impossible d'un film només somniat. Els colors ja seran més pàl·lids, molt tènues sota la claror filtrada del temps (1995b: 179-180).

La voz de Gimferrer interroga acerca del tiempo. Encontrar la verdad en todas sus facetas supone la obsesión del *Dietari*. Sea aquello que pudo ser o lo que podrá ser algún día, es en lo oculto donde reside la apoteosis. En la desaparición de los actores se halla ese ascenso que tiene lugar en la mente del espectador, espacio donde el interior se hace exterior, tal y como hemos comentado en el apartado 1.2.1.3. Precisamente en la entrada «Apoteosi» Gimferrer menciona a Howard Hughes quien recluido en su casa/hotel durante sus últimos días se comunicaba con el mundo exterior desde un magnetófono, un micrófono o el medio que tuviese a su disposición. Habla, también, de James Dean de quien se decía que no había muerto en el accidente de coche que supuestamente se había cobrado su vida, sino que desfigurado había decidido darse por muerto, tratando de evitar enfrentarse a la realidad horrible de la naturaleza perecedera del cuerpo y la carne (de hecho, sobre esa misma fragilidad del cuerpo fantasea David Cronenberg en su película *Crash* [1996]). Y, además, menciona a Sean Flynn, hijo de Errol Flynn, quien, de hecho, protagoniza la película *El hijo del capitán Blood* (Demicheli, 1962), y que desapareció en Vietnam mientras realizaba labores de periodismo fotográfico. Habla, en definitiva, de personajes que abandonaron su imagen (la constelación en la que se habían convertido) y que tuvieron que cargar con el peso vivo de su cuerpo, esa materialidad que el cine deja de lado, esa gravedad que no se sospecha desde la butaca.

Si acudimos a «La noia de Macau» encontramos la reflexión en el primer *Dietari* sobre los recuerdos nostálgicos de Errol Flynn, acerca de sus años en China, viajando por el mundo y que Gimferrer saca de la autobiografía del actor australiano. Explica en *My Wicked, Wicked Ways* que se enamoró en Macao de una chica que se hacía llamar Ting Ling, la cual acabó por desaparecer y revelarse como una prostituta encargada de atraer a clientes a los casinos de la calle Felicidade de la ciudad china. Gimferrer juega con el nombre de la vía y reflexiona acerca de la nostalgia por el mito no reencontrado: «Macau: un mite, una nostàlgia? El Macau real que va viure el jove Flynn és tan remot com el Macau d'aquella pel·lícula tardana de Josef von Sternberg on Jane Russell imposava el seu fetitxe eròtic, vellutat i sumptuós, davant la màscara impassible de l'aventurer sorrut i secretament tendre, Robert Mitchum» (1995b: 198). Gimferrer se refiere a la película *Una aventura en Macao* (1952) y con un tono nostálgico certifica de qué forma tanto el cine, como el tiempo son espacios donde el cuerpo (repetimos) no pesa, es el lugar de la idealización, fuente de la frustración del espectador anclado a la butaca o al presente. La imagen, sin embargo, sigue viviendo, sigue reproduciéndose en el proyector una y otra vez. Resulta pertinente, además, citar aquí uno de los pasajes en los que Errol Flynn reflexiona sobre la impresión que recibió al acostarse con Ting Ling:

My body came out of my body. There I was on the floor, facing Ting Ling. It was extraordinary how my other body —I had two— hovered above me looking down. There was Flynn, four feet over my head, floating, held by invisible strands of I don't know what, a thing ethereal, bodyless, motionless, relaxed, amused by the whole façade and procession of his life.

Here was my love of my life by my side; so now we were three.

I whispered in Ting Ling's ear with what I can only suppose was the most stupid giggle. «Darling, darling, don't I look strange?»

She looked at me.

I said, «No, no. Me, up there.»

She looked up and a strange smile crossed her lips. She said, «Put your head back. Dream.»

I did.

I don't know how long it was I led a completely dual life, the one above me watching everything I did.

I was quite in charge of my limbs. As a matter of fact I seemed to have the strength of four men, let alone two.

When I took Ting Ling to another room, I had never known I was capable of such feats (1961: 139)

La apoteosis del recuerdo, de la visión y del cine implica una duplicación, la convivencia con el doble, con aquello que fue y lo que se es y posiblemente pudiéramos añadir lo que podría llegar a ser. Flynn

da cuenta de ese momento reflexivo, fruto del encuentro amoroso. El *shock* de ese amor supone una rotura de tal forma que la personalidad se disgrega, quizás creando nuevas expectativas o nuevas formas de sobrellevar el presente. La apoteosis gimferreriana también es fruto de un *shock*, el que recibe el espectador, la conmoción del fin de la película, quizás el sentimiento de abandono. Terminar un filme es terminar una ilusión y volver al cuerpo, a la pesadez de los miembros. ¿Acaso ese cese del sueño no lleve necesariamente a la pregunta acerca de dónde continúa la fantasmagoría? Si la visión emana del cuerpo y de las expresiones de los actores, imperativamente ha de ser en su materialidad que el espectáculo continúe.

Y en relación con esta idea, debemos pensar también en uno de los momentos más críticos de la vida del poeta, esto es el momento en el que muere su primera esposa María Rosa, el agente provocador. En *Interludio azul* Gimferrer habla principalmente de Cuca pero no evita reflexionar sobre su anterior amor: «La caída —a la vez lenta y vertiginosa— de la náyade muerta en el abismo, cerraba una *realización* (“real-izar”, en la etimología poética de Unamuno); en este sentido equivalía a lo que en la tragedia griega era la apoteosis: cumplida su misión catártica en la vida terrenal, el agente provocador era arrebatado hacia el territorio de la intemporalidad» (2006a: 103). No es de extrañar que en *L'agent provocador* se incluya una fotografía de María Rosa. En el *Dietari* las imágenes han servido muchas veces para propiciar esta reflexión acerca de la temporalidad que una vez vivió esa huella ácrona que el lector tiene en sus manos. La apoteosis es abandono. El sujeto siente un desgarro en el tiempo, fruto de lo que podríamos llamar la ilusión cinematográfica. Durante unos instantes hemos convivido con las estrellas. Luego, gozando de un privilegio divino, han abandonado el decurso mundano y han pasado a habitar lo inconcreto. El espectador ha sido desamparado. El cese de la vida es el cese de una película. El amante pierde una realidad, ha quedado roto o desgajado, como hemos señalado en el anterior párrafo.

Esta misma rotura la hemos podido ver en «Milady», poema comentado en el apartado 2.1.1.1. donde el amante ha quedado hecho pedazos, remedando hasta cierto punto, la célebre escena de *Psicosis*. O, por otro lado, retrocediendo hasta *Els miralls* podemos encontrar la metáfora que recorre todo el poema. El sujeto poético se disgrega en reflejos, como si se tratase de un espejo roto. El *yo*, ante la existencia y el arte, queda dividido en incontables piezas. Esta concepción, de hecho, entraña con la poética de Octavio Paz, poeta a quien Gimferrer debe parte de su imaginario lírico. En el poema «Espejo», Paz concluye: «De una máscara a otra/ hay siempre un yo penúltimo que pide./ Y me hundo en mí mismo y no me toco».

En muchas ocasiones, a lo largo del *Dietari* vemos la prosa de un Gimferrer que fantasea acerca de aquello que quizás ocurrió, también lo hace en «La noia de Macau». Pero no solo eso, sino que la propia melancolía del tono da cuenta de la insuficiencia de la realidad, el *ojalá* se halla enraizado tanto en *La muerte en Beverly Hills* como en las páginas testimoniales del *Dietari*. Sus especulaciones, además, cumplen con la

falsa sensación del espectador que siente que aquello que ve está muy cerca, al alcance, engaño que ejerce la pantalla sobre el ojo. Las figuras quietas de una fotografía, en las palabras de Gimferrer, cobran vida y movimiento y pretenden rescatar algo de su verdad. En «La casa del pintor», tomando a Velázquez como protagonista, concluye: «La veritat de l'home és en l'art de l'home» (1995b: 156). Parece como si esta recopilación de experiencias íntimas que en su momento se fueron publicando en *El Correo Catalán* sea una manera de convertir en verdad la mentira que lastima al sujeto de *La muerte en Beverly Hills*. Gimferrer rescata en sus páginas todo un mundo cultural y, sobre todo, visual que se encuentra plagado de referentes que parecen ser las metáforas de su ideario. Así lo asegura Anna Esteve Guillén: «Unos y otros comparten una intención: aspiran a una vida personal auténtica, a ser coherentes con la propia conciencia» (2013: 143).

Esta obsesión o deseo o anhelo lo llevan a realizar en numerosas ocasiones el ejercicio de imaginar qué estaban haciendo esos genios, artistas y escritores en uno u otro momento, siendo este un ejercicio que busca hacerlos más reales a los ojos de la mente del lector y para sí mismo. Esta búsqueda, en definitiva, va tras la verdad y la coherencia de todos esos restos que han quedado de su paso por el mundo. Y acaso sea una pregunta acerca de sí mismo en tanto que escritor. Esa naturalidad con la que discurre a través de la Historia enfatiza la irrefutable ontología de sus imágenes. Acudimos de nuevo a Esteve Guillén, esta vez a su artículo hasta ahora sin citar «El *Dietari* de Pere Gimferrer, una cruïlla d'escriptures»: «És una escriptura autònoma, que té vida pròpia i camina per on li plau, on els mots convoquen d'altres mots de manera natural» (2003: 89). La escritura es planteada como un territorio, como un vasto dominio, y esta concepción está en Gimferrer. Explícitamente lo confirma en «L'enemic interior»: «Posant-lo per escrit [el pensamiento], el reduïm a uns límits precisos, dibuixem els contorns del seu territori, en fem un mapa, el descrivim» (1995b: 112). La vaguedad de la idea requiere de un cartografiado que pese a sus restricciones permita una libertad efectiva. El formato del *Dietari* como recopilatorio de breves divagaciones se revela como un formato fundamental que encaja con la idea de una profusión mitómana controlada. Lo ilimitado encuentra su medida humana que es la página y deviene, entonces, verdad, objeto concreto o realidad. Sin embargo, ¿acaso no sean estas palabras meras metáforas sobre una pulsión que jamás llega a su saturación?

La melancolía emerge, sin duda, como el tono que domina con mayor evidencia la voz. Permitiéndonos retomar el hilo de nuestra reflexión acerca de la imagen y la película, resulta apropiado, respecto del anterior párrafo, citar otra de las entradas del *Dietari*: «La bella Otero». En esta rescata el retrato de la bailarina. A la écfrasis de su vestimenta añade: «promesa, potser, d'una pell tèbia a redós de la cascada remorejant i blanca del setí o les botines de tacó» (1995b: 230-231). Mirada y tacto confluyen para

recordar la frustrante aporía de la experiencia fílmica y cultural: quizás no sean otra cosa que fantasmagorías vívidas de realidades ya extintas.

Estos textos, de hecho, podrían complementarse con el poema «Caligrafía» publicado en el número 15 (mayo-junio, 1967) de la revista *Claraboya* y recogido para la presente investigación de la edición de *Arde el mar* de Jordi Gracia de 1994. El poema no tiene casi mayúsculas, los versos aparentemente desordenados se deshacen en la página, pudiera ser el ensayo caligráfico de alguien que deja fluir sus pensamientos. Copiamos el fragmento último:

Murió un granjero apellidado faulkner
(murió kafka, que no me conoce)
harlow moría
y Marilyn se muere.
Qué triste es todo esto.

A lo largo de la composición ha realizado todo un listado de muertes. Encabeza el poema el lamento por Rodolfo Valentino y por Montgomery Clift, aquí referido como «Monty». El estrellato apoteósico desarma a los mortales. No es la ascensión de los seres humanos una anábasis de resurrección heroica, sino la trágica constatación de que la realidad que recogen los filmes es una realidad muerta. Su propia virtualidad es en sí una tragedia, reforzada, aquí, por la prematura muerte de Jean Harlow a los 26 años, por la tortuosa vida de Clift quien tuvo que sobrellevar una oculta homosexualidad (al igual que Valentino quien muere, además, a los 31) y el estigma de haber perdido su atractivo a causa de un accidente de coche o por el suicidio de Marilyn que conmocionó al mundo. Todos ellos viven su catábasis, su *descensus ad inferos*, pero no vuelven, tan solo lo hace su imagen. La mitología posmoderna es una mitología impotente, deshecha e irónica. Da cuenta de ello Gimferrer en «Mirant una foto» del primer *Dietari*, donde divaga acerca de una imagen donde aparece la icónica actriz: «El color, fort i llampant, venç el temps que s'ha endut els morts» (1995b: 44). En 1966 en *El Ciervo* Gimferrer publica un artículo comentando la muerte de Clift, marcando claramente el espacio que ocupa el espectador: «De este lado, el recuerdo de un rostro inolvidable». Antes, sin embargo, no ha podido evitar fantasear acerca de *ese otro lado* apoteósico y secreto: «La muerte nos ha privado de verle en *Reflections on a golden eye*, según el célebre relato de Carson McCullers, un papel intelectual como los que a él le gustaban. Le habría acompañado en esa película su buena amiga Liz Taylor». Quizás sugiriendo una velada homosexualidad, augura unas líneas más adelante: «Clift, siempre apartado y misterioso, se llevó su angustioso secreto —si alguno tenía— al más allá» (1966c).

¿Apoteosis irónica? ¿El cuerpo muere pero queda la imagen? *Ars longa, vita brevis* parece ser una expresión sin sentido en un mundo de incommensurable producción cultural. En el poema «Records» que se publica en la sección *Com un epíleg* que hallamos dentro de la edición de 1981 de *Mirall, espai, aparicions* que recoge los tres poemarios principales catalanes del autor leemos: «De l'esplendor del món, de la tardor de glòria,/ bosc en apoteosi vermella i transitòria,/ com d'un llibre cremat ¿en restarà només fressa de fulls?». Si tiene lugar la apoteosis en la mente del espectador. ¿Qué quedará tras el olvido? En el libro *La llum* encontramos otra composición, «Apoteosi», que se inicia con los siguientes versos: «La ventada del cel esbandeix déus antics». Termina con una noche italiana y silenciosa: «només un gong que sona en les nits dolomites,/ l'estocada de llum de les estalactites/ i un remolí de robes turquesques de Simbads». Las mil y una noches se pierden en una narración infinita e iterativa. Los ídolos de ayer son los ídolos que hoy, a su vez, serán en última instancia sustituidos. Su dominio, sin embargo, parece incuestionable. Leemos en el número 164 de *El Ciervo* (1967), número en el que Gimferrer escribe una reseña a *Repulsión* de Roman Polanski, un pie de foto bajo la imagen de John Wayne sosteniendo una pistola que no podría expresar mejor esa solidez del Hollywood clásico: «John Wayne, siempre igual a sí mismo». Juan Carlos Aguilar disecciona *Eldorado* de Howard Hawks, una película que puede confundirse con cualquier otro western del director. Comenta: «Todo artista hace siempre la misma obra» (1967). Y en ambas frases no hay un ápice de aburrimiento. Su esencia es la de durar en el espacio efímero del encuadre, casi como si no estuviesen sujetos los actores a la tiranía del tiempo. Es común entre el resto de mortales la ligera consternación por la muerte de un actor, no porque lo apreciase especialmente, sino por la sensación cifrada en la pregunta, *¿pero... cuántos años tenía?* El cine, espacio apartado del mundo real, es un lugar atemporal. Es un pilar. Es el hogar al que siempre se puede volver una y otra vez. Los actores no es que siempre hagan lo mismo. Eso denotaría hastío. Es más bien que son *siempre iguales a sí mismos*, como si el hecho de que ocurriese eso fuese un prodigo de la naturaleza, una *rara avis* en un mundo cambiante y decepcionante.

La temporalidad del actor, su progreso, se queda en la pantalla. Ahora bien, una imagen en concreto, una frase o una escena se quedan atascadas en la imaginación del espectador que sale de la sala. Su atemporalidad se convierte en una suerte de resorte obsesivo. Carismas, deseos y ambiciones encuentran su remanso en pósteres, en imágenes de revista o en fantasías cinéfilas. Acaso el espectador sea el artífice de esa apoteosis en su propia continuación de la ficción fílmica. En su mente no solo vuelve una y otra vez a los mismos motivos que son siempre *iguales a sí mismos*, sino que además se pregunta acerca de qué harán esos actores, qué vida llevarán... En el cinéfilo la película nunca termina. La tragedia o la comedia perviven pero lo hacen más allá del límite del paralelogramo de la pantalla. Los personajes que desaparecen tras el fin de la proyección asumen el papel de dioses, de facetas de lo oculto que se encuentran más allá de la realidad.

Si parece que hemos encabezado este apartado con la cita a alguien que podría ser un venerado filósofo hindú prolíjo en máximas, realmente lo que hemos hecho ha sido iniciarnos con la broma que abre el filme *My Mexican Bretzel* (2019) de Núria Giménez Lorang¹⁹ donde las fotos de archivo de una pareja suiza sirven como soporte para contar una historia totalmente distinta de lo que esas imágenes fueron realmente. La directora juega con la ficción y, por lo tanto, con la mentira como una forma de cuestionar a sus protagonistas en el falseamiento de la percepción del espectador. Gimferrer, al dejarse vencer por la apoteosis, no nos está hablando sobre la pantalla sino sobre lo que ocurre fuera de la pantalla, sobre cómo los actores consiguen pervivir-permorir y llenar los espacios oscuros de la fantasía. La mentira cobra protagonismo, el fingimiento acude como vía de escape a la realidad insulsa. La vía de escape, sin embargo, como hemos visto con «Caligrafía», es un callejón sin salida. «Qué triste es todo esto».

2.2.2. El héroe

Ici a commencé pour moi ce que j'appellerai

l'épanchement du songe dans la vie réelle,

Gérard de Nerval

En la conferencia inaugural del curso académico del Ateneu Barcelonès 1989/1990 Pere Gimferrer habló sobre el oficio del escritor mediante su intervención titulada «Itinerari d'un escriptor» y recogida en el volumen de *Valències*. El autor comenta que «escrivim perquè volem imitar i reproduir alguna cosa que ens ha agratit de la lectura» (1993: 22). Es a propósito de esta reflexión introductoria que da cuenta de sus inicios como autor: «El primer impuls d'escriure el vaig tenir cap als set o vuit anys i va consistir exactament a novel·lar, amb més o menys encert, una pel·lícula del *Far-West*, un *western* que havia vist en un cinema de poble» (1993: 23). El cine de vaqueros supone uno de los espacios de ilusión más populares de la infancia de los cincuenta. El exotismo de los paisajes y sus argumentos de tipos duros guiados no solo por la codicia sino también por la justicia, certifican un éxito que coronó a actores como John Wayne o Henry Fonda. Este último, de hecho, participó en la película *The Ox-Bow Incident* (Wellman, 1943), título homónimo de uno de los poemas de *Tornado*. La relación, no obstante, entre el tema amatorio-laudatorio de la composición y el de la película, más bien de carácter filosófico y ético, no parece ser evidente, más allá de que *ox bow* en inglés significa *yugo*. ¿La voz poética se encuentra subyugada?

¹⁹ La película la usamos como mero ejemplo ilustrativo, alejado ciertamente de cualquier referente de Gimferrer.

Aparte de composiciones de este estilo, más bien lúdicas (las cuales dejamos para la Revocación), a lo largo del primer Gimferrer, encontraremos referencias reiteradas al imaginario del Western. Manuel Vilas nos ayuda a apuntalar esta perspectiva cuando ensaya acerca de la etapa en castellano: «Gimferrer, a mi juicio, en su obra en castellano, quería escribir una poesía de raigambre autobiográfica, pero fundada en la experiencia de un personaje poético anterior, alguien que pudiera resultar heroico y mítico, sublime y poderoso, pero fuera de su persona» (1993: 55). El poder, lo veremos a lo largo de este capítulo, ha de ser una constante que dialogue con la abrumadora fuerza del tiempo y del contexto sociopolítico.

Si hemos encabezado este apartado con una cita de Nerval, de su *Aurélia*, es porque aparece traducida al catalán en una de las entradas del *Dietari*: «La desaparició d'un bruixot». Este artículo es significativo para responder a lo que comenta el poeta en el discurso que hemos mencionado: ¿qué pretende el poeta-niño? En el texto habla sobre la relación entre Fernando Pessoa y Aleister Crowley y sobre cómo el poeta portugués combinó lúdicamente la desaparición y la reaparición del ocultista británico. Al creador le gusta jugar con los límites de lo real, mezclarlo con el sueño:

Recórrer a la complicitat amb un bruixot més o menys farsant —o, si hem de ser precisos, farsant a estones, pel que sembla, però potser no pas sempre ni en tot— és, per obtenir això, un camí menys genuí que la invenció poètica i menys agosarat que l'alcohol o els al·lucinògens. Però té, en qualsevol cas, un doble avantatge: és un camí que incideix d'una manera efectiva en la realitat exterior, i alhora, un camí que permet aquest marge d'ambigüitat (i de fer-se enrere, si cal) d'allò que és i no és (1995b: 42-43).

Termina su entrada citando los versos del breve poema de Pessoa que se inicia con las palabras: «O poeta é um fingidor». El poeta finge y utiliza máscaras y, de hecho, a lo largo del apartado anterior dedicado a la evocación hemos visto en diferentes partes que el sujeto gimferreriano es un sujeto enmascarado. El Western es ese género que recubre la infancia, es ese espacio lúdico donde el niño empieza a soñar que es adulto y donde los mitos sobre la madurez cristalizan para fraguar el marco de referencia cultural básico. A continuación veremos cómo el héroe gimferreriano es un niño que juega con una careta de adulto.

Uno de los poemas que hemos comentado en el apartado dedicado a la evocación ha sido «Farewell» que aparece en *De «Extraña Fruta» y otros poemas (1968-1969)*. Si el Western está relacionado con la fascinación infantil, el intertexto que usa esta composición resulta especialmente relevante. Los versos hacen referencia a *Shane* (Stevens, 1953), una película donde uno de los personajes, el niño (Joey Starrett interpretado por Brandon de Wilde), resulta fundamental para construir una narración que no se detiene en la mitología clásica de los tipos duros del Lejano Oeste, sino que va más allá y reflexiona sobre el poder del propio género, la capacidad que tiene para fascinar y encandilar con leyendas de otros lugares. No volvemos

a citar el poema ya copiado por entero en el apartado 2.1.1.3. aunque destacamos los versos siguientes: «y era joven como el agua y como ella reflejaba la luna cambiante y amarilla de abril,/ y era joven como el amor y sus mariposas encendidas,/ y era joven como la tristeza».

El espectador y el lector adoptan a lo largo del filme/poema el punto de vista del niño que se siente fascinado por el protagonista (Shane interpretado por Alan Ladd). En la película vemos que Shane es guapo, es fuerte y maneja el revólver como nadie y progresivamente va sustituyendo al padre (Joe Starrett interpretado por Van Heflin) dentro de la mitología infantil de Joey. Parece incluso que la madre (Marian Starrett interpretada por Jean Arthur) se enamore de él. El largometraje de Stevens plantea el choque que tiene lugar en la psique del niño y de la madre entre el padre real y el ideal, es una historia sobre la edad adulta y sobre la decepción que ello comporta.

Para exemplificarlo valgan dos escenas significativas. La primera (00:29:55) tiene lugar por la noche, cuando ella le lee un cuento a su hijo. A continuación le dice:

Mother: Joey, don't get to liking Shane too much.
Joey: Why not?
Mother: I don't want you to.
Joey: Is there anything wrong with him?
Mother: No.
Joey: Then what, mother?
Mother: He'll be moving on one day, Joey. You'll be upset, if you get to liking him too much.

En otro momento (00:46:55) Joey le dice a su madre que admira a Shane y que lo quiere casi tanto como a su padre. El diálogo se vuelve revelador si proyectamos una lectura alegórica, que más adelante reforzaremos, sobre sus palabras. La madre lo está advirtiendo. Shane deberá partir y Joey no debería encariñarse de él. La ironía dramática es que Joey no es consciente (quizás la madre tampoco) de que están hablando también del propio Joey: de su ilusión y su inocencia. Tras este diálogo vemos que en la habitación contigua el héroe escucha. Se siente mal por lo que ha oído, su pasado corrupto lo persigue y le hace avergonzarse de la imagen falsaria que proyecta sobre la mente inocente del niño.

Una de las entradas del *Dietari* que nos puede servir para comentar esta cuestión es la titulada «Amedeo Nazzari: la fi d'un seductor». Aquí Gimferrer lamenta la muerte del actor y recuerda su papel en *Las noches de Cabiria*: «A *Les nits de Cabiria* Nazzari feia de Nazzari, és a dir, vivia no pas la seva existència personal genuïna, sinó el que aquesta existència podia ser en la imaginació d'una lectora de fotonovel·les, la prostituta sentimental interpretada per Giulietta Massina» (1995b: 73). Nazzari es el gran seductor del cine italiano de los 50 y Fellini lo escogió para realizar ese mismo papel. No solo el de seductor, sino el de

seductor cinematográfico cuya imagen vive en la fantasía del público. Encarna Nazzari a Alberto Lazzari, un famoso actor. A Cabiria, una prostituta que tan solo quiere ser amada, se le aparece en mitad de la noche su príncipe azul. El sueño, finalmente, ha cobrado forma ante ella. ¿Quizás las resonancias bíblicas del personaje de Lazzari sean significativas? *Milagro. A Cabiria le ha tocado vivir la película que siempre ha esperado.*

¿No pasa en *Shane* exactamente lo mismo? ¿No es el protagonista la encarnación del milagro soñado por un consumidor infantil de westerns de la época, consumidor que, de hecho, igual que en la cinta italiana se encuentra en la propia película? *Milagro. Un vaquero ha llegado a casa y me va a permitir vivir una historia como las que he visto.*

Carlota Benet Cros (2014) comenta la entrada del segundo *Dietari* «La mort de Buffalo Bill» donde Gimferrer, a la manera de E. E. Cummings, lamenta la desaparición de la epicidad de un ícono de la mitología americana. Su lugar lo ha tomado una pantomima, el falseamiento de un anciano Bill que debe realizar números de circo en París tratando de emular la imagen que los espectadores tienen de él. Así escribe Gimferrer: «Ulisses va tornar a casa. Però els herois moderns, quan tornen, deixen de ser herois, perquè l'època que els feia ser herois ha canviat. El mite de les planures esdevé un cavallista de circ» (1995c: 15). Benet añade: «Un cowboy real tiene que abandonar su verdadero “yo” (complejo y poco representativo) para adoptar públicamente ese perfil simple que represente a todos los otros cowboys, para convertirse en su representante por excelencia y vender esa imagen ideal» (2014: 90-91). A continuación hilvana su reflexión con la de otra nueva entrada titulada «Sinatra». En ella, el espectador (la relación de los hechos es especialmente visual) llega a Las Vegas para asistir al concierto de *La Voz*. Las palabras de Gimferrer atestiguan: «Però, aquesta nit, la cara és una efígie, un fetitxe: l'estilització, el doble, l'eco de la cara, de la mateixa manera que la veu sembla l'eco de la veu» (1995c: 69). Todos estos textos, a fin de cuentas, hablan sobre el choque entre realidad y ficción. La apoteosis de los grandes figuras de la pantalla se deshace y con ellos se deshace también un mundo infantil de creencias ilusas, hecho que comporta, también, la muerte del niño. En la psique infantil la adoración por ciertos personajes es la construcción de un anhelo. Joey Starrett aspira a ser como Shane y, por lo tanto, aspira a su propia apoteosis, la cual se evidencia imposible en la decepcionante edad adulta.

En el poema de «Farewell» el eco, como ya hemos visto en el apartado 2.1.1.3, es muy importante, representa la voz del niño que se pierde en la despedida de Shane, quien debe partir hacia su apoteosis. Sin embargo, el vaquero se pierde en los valles, se pierde en un paisaje lejano, quizás acompañado solamente por el sonido del grito de un niño. ¿Acaso «Farewell» no sea la despedida de uno mismo? ¿Y si el héroe que marcha no es el adulto ideal, sino el niño y su fe inocente en las cosas? ¿Y si es una despedida del propio

género de vaqueros? En la crítica que realiza para *El Ciervo* Gimferrer pondera tanto los aciertos como los desaciertos de la película. En los primeros sitúa la capacidad del realizador para construir «una atmósfera poética y mítica a través de un sentido de la planificación y el montaje acaso superado, pero totalmente irreprochable en su momento histórico». Sin embargo, matiza: «la espontaneidad de la obra queda muy mermada por el cálculo intelectualista del realizador» (1964e). Stevens construye un western autorreferencial, especialmente pensado, alejado de las cotas míticas fordianas y dejándose más bien invadir por un sentido crepuscular. Si Gimferrer escoge esta película en su composición, quizás sea como símbolo de la decadencia de algo que creció con él. El niño jugaba con pistolas y disponía de una mirada limpia. ¿Qué le queda al adulto? ¿Seguir actuando? Nótese que Shane se pierde en un típico decorado del *far west*: «valles perdidos bajo las temblorosas/estrellas...». El *topos* de América representa aquí un vacío. Si acudimos a las dos entradas del *Dietari* arriba citadas, resulta relevante el inicio de cada texto. «La mort de Buffalo Bill»:

Hi ha un record de planures verdes. No sentiu el dringar de les travesses de la via ferria? Fa quatre dies, només els cavalls coneixien els camins de la mar d'herba; amb els narius dilatats, flairaven el gran vent sec i pur de la plana. Ara, hi ha vies i claus i martells de ferro i espurnes: el tren arriba a les terres indomtades» (1995c: 14).

«Sinatra»:

Un desert calcinat, rabiós, sota un sol indefallent i fulgid. Per la carretera, lluu amb un foc solitari la carcassa metàl·lica dels cotxes. De sobte, s'ha fet de nit, i veiem uns llums vermells. Hem arribat a Las Vegas (1995c: 68-69).

En ambos inicios encontramos una entrada a la esterilidad. En el primero el verde es un recuerdo. El tren está a punto de llegar. En el segundo, el coche tras pasar un paisaje árido, se topa con la Meca del despilfarro, la prepotencia y la vanidad. Ahora bien, ¿cómo terminan ambas entradas? La primera termina citando al poeta americano y comentando que será necesario saber «si, a la Senyora Mort, li agrada aquest noi d'ulls blaus» (1995c: 15). Shane, como se cita en el poema, es el chico de los ojos azules. ¿Le llegará a él la apoteosis? ¿Volverá a la heroicidad de las estrellas? Buffalo Bill, ¿será olvidado? Todo aquello que se soñó, ¿en qué quedará? Y por otro lado, en «Sinatra» leemos: «La veu encara canta, i ha esdevingut una cosa ben nostra. Ara, purificat fins i tot de si mateix, sentim, només, Frank Sinatra. La veu» (1995c: 69). De nuevo, al final, solo queda el eco, una huella etérea pero alejada de la máscara, del fingimiento. Pese a la voz ser lo

intangible, es lo único verdadero que queda. ¿Qué es la voz-eco en «Farewell»? ¿El recuerdo? ¿El dolor? ¿La nostalgia? ¿Únicas verdades? En «Un venecià al desert», entrada del segundo *Dietari*, Gimferrer usa esta vez la figura de un Marco Polo melancólico tras el viaje hasta el Catay. Recuerda las maravillas que ha visto en mitad de un expedición a través del desierto:

Veu, ja allunyant-se, els companys que fan via pel desert. Ell comença a sentir-se tot sol amb el cel i amb la sorra. I de sobte, sent unes veus. Veus que el criden pel seu nom. Veus que criden Marco Polo. La soledat té veus; la soledat és poblada de veus que ens saben el nom. Les veus del desert ens coneixen. Les veus del desert coneixen Marco Polo (1995c: 24).

La vastedad del paisaje, igual que el plano general, subraya la soledad del personaje que encontramos en su centro. Contrapongamos, sin embargo, esta reflexión a la afirmación de Georges-Albert Astre y Albert-Patrick Hoarau (1986) acerca del *far west*: «el Oeste simboliza la excedencia, el nuevo nacimiento del hombre en una tierra feliz y libre; el rechazo global de las civilizaciones y de sus fracasos, sus corrupciones y maldiciones» (23). En Gimferrer la excedencia espacial conlleva una excedencia de vacío temporal que no mira hacia el futuro, sino hacia el pasado, pues el *yo* se sitúa en el plano cronológico perteneciente al adulto. En «Figures de la tardor», entrada del segundo *Dietari*, el poeta usa a Marcel Proust y *Por el camino de Swann* para comentar su paseo a través del Bois de Boulogne. En el parque de dimensiones considerables, la soledad, una vez más, inspiran un *homo viator* que escucha a lo lejos un caballo. Por esos caminos paseó Proust, ¿cómo se sentía?

Per una avinguda buida del Bois de Boulogne, sota la cendra del cel, hi ha un cavall que arriba amb un trot rítmic i segur. Fugaç, veurem una amazona amb vestit de muntar. No té pas la cara de Madame Swann. Però ara que el cavall s'allunya i que els cascos tenen un eco cada cop més apagat i que ens trobem sols, en l'avinguda nua, amb els arbres enfosqueïts i el cel que perd la llum i el silenci de les fulles caigudes, potser sabrem alguna cosa del que va sentir Marcel Proust (1995c: 32).

En busca del tiempo perdido, la conciencia histórica rastrea no solo su propia infancia, algo que puede hallarse en *Els miralls*, sino que también ambiciona recrear otros lugares ideológicos de la Humanidad. El eco que ha quedado de todo aquello son las obras, los restos escritos de mundos que apenas pueden comprenderse, de la misma forma que de la niñez pueden sobrevivir ligeras memorias y objetos olvidados.

En «Farewell» encontramos un título que no es el título de la película, hecho muy típico dentro de la obra gimferreriana, sino una palabra en inglés que sirve a modo de despedida. La nostalgia es uno de los temas recurrentes que ya hemos podido ver. Así lo atestigua su artículo en *Film ideal* «La nostalgia de un arte» donde reflexiona: «*El fuego*, de D'Annunzio, es una obra vitalista y apasionada, nacida de la inmensa fe que su autor sentía en los valores de un mundo que hoy nos resulta fantasmagórico y glacial» (1964l: 760). Jordi Gracia en su edición a *Arde el mar* apostilla estas mismas palabras: «¿No es todo esto el origen sentimental de esa retórica de lo remoto y decrepito, de la invención de una biografía basada en la propia cultura literaria antes que en la propia edad biológica?» (1994a: 56). La nostalgia de Gimferrer no es solo por un tiempo pasado propio, sino que se extiende hasta los espacios del pasado, como pudiera ser el paisaje mítico americano del Oeste, la cultura finisecular del XIX o la efervescencia de las Vanguardias. Son lugares cerrados, que no permiten la entrada, que enclaustran una ilusión que se ha deshecho, igual que la avidez poética de D'Annunzio. Podemos aducir la definición de José Luis Rey que da a *Arde el mar*: «Gimferrer crea en *Arde el mar* un espacio de destierro verbal donde el sujeto lírico agoniza en la perfección de un mundo sellado y ya hecho e inaccesible como un castillo kafkiano» (2014: 45).

No es baladí que el cine tenga un lugar de preferencia en su obra, ya que la forma del cine, ¿no es precisamente eso? La imagen retiene el tiempo y fosiliza el espectáculo. Los coloridos decorados expulsan tanto al espectador como a los propios actores, tal y como hemos mencionado anteriormente al hilo de Monroe, Clift o Valentino.

Antes de continuar, no podemos dejar de citar el artículo «El cine, arte del tiempo» de Gimferrer, publicado en *Film ideal*. En él, el poeta trata de definir el «film ideal», aquella película que represente la esencialidad del cine. No con ello quiere despreciar el cine clásico pero deja de lado el montaje y señala, muy en la línea del arte no-aurático que teorizó Benjamin, que la cámara no debe interponerse entre eso que recoge y el espectador. La impronta de la mano del artista debe ser invisible, despersonalizada, lo ideal sería un plano secuencia constante como testimonio de un tiempo inaccesible. «El público no juzga, mas tampoco participa; asiste a un espectáculo cuyo significado le escapa y del que solo percibe el centelleo de las apariencias» (1964b: 83). Y en otro artículo, «El cine y su dominio», publicado en la misma revista ensayaba: «La obra puede disolverse en el recuerdo de la cetrería de sombras de su apariencia» (1965d: 191). El espectador es un cazador, alguien que trata de atrapar esas apariencias, un sentido. Nótese la relación con la cultura *camp* analizada en la introducción. Recuérdese que es en esta fascinación cultural que sobresale la extravagancia, lo ambiguo, lo desprovisto de un sentido claro, el colecciónismo-cetrería, la acumulación de referentes... Cultura *pop* en su estado más nostálgico. En su libro *Los raros* Pere Gimferrer le dedica un capítulo a Hoyos y Vinent y recuerda el invierno de 1962 en Barcelona. «En esas calles trazadas a cordel,

¿qué buscará un adolescente? El instinto no engaña: hay que buscar lo obsoleto por esencia, lo por nadie frecuentado, lo que, en aquellos años, anda esparcido a voleo, furtivamente, nunca nombrado» (1999: 126). Cazador furtivo el espectador busca en la acumulación y en la proliferación de imágenes. El poeta encuentra en la memoria de lo no vivido, de lo contemplado, el espacio por el que se extiende su vida.

Hecho este excuso sobre el western como género de la nostalgia, se hace necesario volver a la película de *Shane* y comentar la segunda de las escenas (1:41:20) que podemos considerar relevantes para la investigación. El padre de Joey quiere ajusticiar a los antagonistas. Él no puede pelearse. Él es débil y Shane se lo desaconseja. Joe no atiende a razones así que acaban enzarzándose en una pelea. Esta se alarga a lo largo de dos minutos y medio, lo cual parece poco pero realmente es excesivo para la filmación de una riña entre dos personas. Es una pelea que pretende hacer reflexionar, que quiere ser redundante para señalar cómo va más allá de sí misma. El padre ideal pelea contra el padre real. El adulto pelea contra la imagen de lo que hace muchos años quiso ser. El terreno de batalla es la mirada del niño-spectador.

Finalmente vence Shane. Una escena similar la encontramos en la película *Están vivos* (John Carpenter, 1988) en la que John Nada (interpretado por Roddy Piper) se enfrenta a Frank Armitage (interpretado por Keith David) porque quiere que se ponga unas gafas para poder ver cómo una raza alienígena domina mediante el consumismo a las personas (00:55:49). La pelea resulta redundante, se alarga sobremanera, Armitage se niega a ponerse las gafas. Slavoj Žižek en su documental *The Pervert's Guide to Ideology* (Fiennes, 2012) describe esta escena (00:06:31) como el momento en el que el sujeto trata de deshacerse de la verdad, no quiere ponerse las gafas porque quiere continuar su vida y por lo tanto seguir sumido en una ideología engañosa en la que se ha acostumbrado a vivir, donde residen su familia y sus amigos. El sujeto no quiere renunciar a eso. Antes la mentira, que la solitaria verdad (de hecho, que el protagonista se llame John Nada, ¿Nadie? ¿Solo? ¿Olvidado?, resulta destacable). En *Cortina rasgada* (1966) ocurre algo similar. Hitchcock alarga la escena del asesinato, queriendo hacer ver al espectador cómo matar a una persona no es algo sencillo, no resulta tan fácil como las películas han querido hacer creer, sino que es más bien una tortura.

Volviendo a *Shane* podemos concluir que efectivamente nos hallamos ante una película que reflexiona acerca del propio cine y del efecto ilusionante que tiene sobre el espectador. Ese efecto es, a la vez, terrible; pues resulta, hablando de forma figurada, en el final que hallamos en una película que ya hemos citado: *The Great Train Robbery*. Hemos visto un final muy similar en el octavo poema de *La muerte en Beverly Hills* y hemos reflexionado sobre cómo ese disparo que se lanza al espectador, ese ataque contra uno mismo, especular, recuerda también a la mítica escena de los espejos de *La dama de Shanghái*. De hecho, en

Amor en vilo encontramos un poema titulado «The great train robbery», sin embargo, no encontramos elementos propios del western, más allá de que la voz poética enuncia que se halla en un tren:

Cuca: voy en el tren como va Barnabooth,
no en el centelleante león de Campoamor,
sino en la luz de *sleeping cars* que tañe el laúd
bajo las culebrinas del cielo destructor.

Posiblemente el autor juegue con el título, tal y como ocurre en «The Ox Bow incident». Él se halla en un tren que ha sido robado por Cuca, el *tú poético* al que se dirige. A esto podríamos añadir el comentario acerca de las referencias líricas a Campoamor y a Valéry Larbaud, sin embargo, dejaremos la apostilla para el apartado 2.3.1.1. donde todo podrá integrarse en la exégesis de otros intertextos complementarios.

No dejemos, sin embargo, «Farewell» donde se menciona además otra película. Esta es *El Buque Fantasma* (1951), dirigida por Albert Lewin y protagonizada por James

Mason y Ava Gardner. Manuel Vilas anota que también pudiera ser una referencia a la novela homónima de Frederick Marryat o a la ópera de Wagner, *collage* de hipertextos que Vilas tilda de «promiscuidad referencial» (1985: 137). Ciñámonos aquí al comentario al filme; película que en «El solitario de Benicàssim», una de las entradas del primer *Dietari*, aparece en el recuerdo de Gimferrer como «inviolada, mítica, admirable de poesía inusual» (1995b: 352). En él se cuenta la historia de alguien que no puede encontrar su hogar, que tan solo puede tocar tierra una vez cada siete años para tratar de encontrar un amor incondicional que lo redima del homicidio que cometió contra su mujer por celos. Ese es el Holandés Errante, Hendrick van der Zee (Mason). Gardner interpreta el papel de Pandora Reynolds, la mujer que trastoca el mundo de todos los hombres a los que se acerca pero que redimirá al protagonista. ¿Cómo ocurrirá? Desde el principio de la película se explica, es en la muerte que encontrará su salvación. ¿El mensaje es que no hay hogar posible? ¿No es esa la condena del tópico del llanero solitario? ¿Tan solo en la muerte existe el reposo? Resulta remarcable que toda la acción de la película transcurra en el puerto ficticio de Esperanza.

En el poema el *yo* poético se mimetiza con los personajes errabundos que habitan la ambigüedad. Instalados en el anhelo son conocedores de antemano de su fracaso. La *voz* es y no es como esos personajes.



Fig. 36. Las manos de los enamorados apuntan hacia el poema.

Pretende ser como ellos, pese a que sepa que ellos mismos personifican la frustración. Al principio del filme, tan solo intuimos la identidad de los muertos a través de unas manos que surgen de una red de pescadores. Junto a las manos entrelazadas, reposa un libro empapado [Figura 36] (quizás el verso de «Primera visión de marzo» haga referencia a esta imagen: «tanta mano olvidada como musgo en la arena»). Es el *Rubaiyat* de Omar Khayyam. Está abierto por una página donde se lee:

The Moving Finger writes; and having writ
 Moves on: nor all thy Piety nor Wit
 Shall lure it back to cancel half a Line.
 Nor all thy Tears wash out a Word of it.

El paso del tiempo, el destino y la irreversibilidad de la vida se conjugan tanto en el western como en el lirismo de Albert Lewin. A todo esto, además, cabría añadir el halo mitológico que reviste todo el metraje y que no resulta baladí. Gardner interpreta el papel de Pandora, de mujer terrible que derrumba el mundo de los hombres. Es representada, sin embargo, también como Venus. A la luz de la luna se baña en el puerto (00:28:48) donde está fondeado el barco de Hendrick [Figura 37]. Sale del agua. Se tapa con la tela de una vela y sorprende al capitán pintando un cuadro que parece una de las ensoñaciones de Giorgio de Chirico. Podríamos hablar de Venus sorprendiendo a Botticelli pintando el cuadro que la ha de inmortalizar.

Hollywood no pudo evitar que Ava Gardner fuese la encarnación de Afrodita. Así ocurre en *The Barefoot Contessa* de Mankiewicz (1954) en la escena del barco. Los hombres se quedan embobados por la protagonista que se ha quedado en traje de baño. Ella se muestra



Fig. 37. Ava Gardner nada hasta el barco de Hendrick.



Fig. 38. Ava Gardner como Venus en *The Barefoot Contessa*.

recatada y se tapa con una bata. Sin embargo, de pronto, se siente valiente. Lanza a un lado su pudor. Acto seguido un plano general revela a la actriz en una composición (01:14:20) que remeda claramente a la Venus de Botticelli [Figura 38]. A esto podríamos añadir la película de William A. Seiter (1948) *One Touch of Venus*

en la que aparece Gardner como Venus. En una comedia algo inocente y de pastiche se recrea el mito de Pigmalión. La estatua que cobra vida es interpretada por Gardner. La diosa griega del amor se encarna para diseminar su poder a través de varios personajes cómicos representantes de la burguesía neoyorquina. Lo determinante aquí, al fin y al cabo, es que Hollywood concibió a Gardner como una suerte de divinidad mediterránea, tanto fuese Pandora como Afrodita. Ella fue sinónimo de perdición de los hombres. Recuérdese, además, que Frank Sinatra la bautizó como «el animal más bello del mundo», palabras que pese a su machismo dejan entrever una forma de mitologización.

Pere Gimferrer claramente tiene en mente la escena en la que Pandora es Venus, ya que tras la mención del Buque Fantasma, escribe en el poema «y era joven como el agua y como ella reflejaba la luna cambiante y amarilla de abril». Y es que el Western también cuenta con elementos míticos y mágicos, se alimenta de todo un folklore que mistifica a sus personajes y los convierte en caballeros imperturbables, rápidos con el revólver. Así lo afirman Astre y Hoarau: «Es precisamente “el hombre de ninguna parte” descubriendo en el valle perdido la fascinación del peligro, la atracción de los sortilegios; es el inefable Shane o, a su manera, Link Jones de *Man of the West*» (1986: 30). Y a continuación mencionan títulos de películas que también sugieren encantamientos: *The Man from Music Mountain*, *Man from Rainbow Valley*, *Man from God's Country*, *Man from Hell's Edges*, *Man from the Black Hills* (30). De Shane, en el poema, se menciona que «cantaba viejas baladas del Oeste». ¿Acaso no sea Shane la encarnación de Orfeo²⁰? Personaje encantador y fugitivo, es el héroe capaz de domar la naturaleza. De hecho, en el filme, uno de los problemas que tiene la familia es que las raíces de un tocón son demasiado fuertes para ser arrancadas. Shane les ayuda a arrancarlas. ¿Es experto en ello? ¿Es un desarraigado? ¿La naturaleza cede ante él como lo hacía ante Orfeo? *Raíces profundas*, que es el título que se le dio en español a la película, resulta revelador tras el análisis de la cuestión.

Finalmente, y a modo de engarce con el siguiente de los poemas a comentar, se hace necesario añadir otra de las apostillas de Astre y Hoarau al Western. Comentan que el género ha contrapuesto muchas veces a la figura individual del *cowboy* la de la sociedad y su código (29). La justicia y la ley se ponen en tela de juicio ante el sentido ético del aventurero. No necesita de nadie. Él mismo devuelve al mundo al orden pese a que en películas como *Centauros del desierto* sea el justiciero quien se quede al margen de toda posibilidad de reencuentro. De hecho, en el segundo poema de *L'espai desert* leemos: «Els mites/ del temps adolescent, el coltell de Teseu/ que faria justícia de tot». Shane replica un esquema que se remonta hasta la antigua Grecia. Ha impartido su ley. Luego debe partir.

²⁰ No podemos evitar pensar también en el Ricky Nelson de *Rio Bravo* (Hawks, 1959), contrapunto o inversión joven del personaje de Dean Martin: segundo vaquero cantor, ya adulto, sin cara de niño y consumido por la bebida.

En definitiva, el héroe de Gimferrer es un héroe errante, sin hogar. Su espacio es la nada, siendo esta situación una posición paralela a la del joven poeta barcelonés que a la salida del cine se daba de bruces con la injusta y aburrida realidad de la España de la dictadura. En «*Shadows*» encontramos la mención de un «extranjero de ojos verdes»; quien, como ya se ha explicado en el apartado 2.1.2.1., es una referencia a James Bond. En la misma composición, los piratas, nómadas por excelencia, ocupan la imaginación de la voz poética. En «*Relato a dos voces*» es Emiliano Zapata quien ocupa el lugar del héroe, pese a hacerlo ya muerto: «la luna desplaza suavemente sus témpanos,/ el cielo mueve su lencería rosa,/ en los ojos vacíos de Zapata». El revolucionario mexicano es aquí evocado a través del filtro del filme de Elia Kazan *Zapata* donde es Marlon Brando quien se encarga de interpretarlo: mártir acosado por sus ansias de libertad, persona expulsada por soñar un México utópico. Nótese además cómo el intertexto del «*Romance sonámbulo*» de Lorca se hace evidente en versos como el que hemos citado antes, el cual recuerda a «*Un carámbano de luna/ la sostiene sobre el agua*». Otro ejemplo sería el verso de Gimferrer en el que se lee: «el viento lleva rosas heridas por las calles de Morelos». Podríamos compararlo con: «*Trescientas rosas morenas/ lleva tu pechera blanca./ Tu sangre rezuma y huele/ alrededor de tu faja*». No es insustancial que uno de los intertextos aquí sea el del poeta granadino, poeta del desarraigo, que toma como protagonista, en este caso, al pueblo gitano, pueblo perseguido por la violencia policial y por su propia condición de apátridas. A estos personajes podríamos añadir esa *voz poética* que se intuye a lo largo de todo el poemario de *La muerte en Beverly Hills* que podría perfectamente encajar con la de un detective privado, quizás con el temple desenfadado de un Humphrey Bogart en *El halcón maltés*, o con la desorientación perturbada de un escritor deambulando por una pesadilla urbana, quizás un Joseph Cotten en *El tercer hombre*.

Y pese a esa nada en la que vive el *héroe-yo* gimferreriano, resulta curioso descubrir que sus composiciones están cargadas de personas, de referencias... Un criterio cultural se intuye en todos sus libros que contrasta con cuestiones como la soledad o la desorientación. Acudiendo a una referencia distinta a Astre y Hoarau, nos servimos de David Felipe Arranz quien defiende que «el hombre del Oeste es metonimia de un dolor que lo invade todo y lo contiene a la vez» y es que su condena es «la imposibilidad de establecer lazos más estrechos que los de los compañeros de viaje, los necesarios para acallar los gritos del silencio» (2003: 111). Los compañeros de viaje de toda la lírica de nuestro autor son innumerables y, pese a ello, la poética de la soledad se hace evidente en sus palabras. Frases elocuentes, directores, actores, imágenes le acompañan... Todas ellas hablan sobre un lugar más allá al Oeste. Ese espacio, sin embargo, ese *Beverly Hills*, la *voz* no es capaz de encontrarlo. La huida o el viaje a través de la ficción se convierten en el motor simbólico. Huida a través de las películas, del arte, de la ficción...

El poema que resume toda esta fascinación por el nomadismo, por la huida y la lucha es «Arde el mar» de *De «Extraña Fruta» y otros poemas (1968-1969)*, donde la *promiscuidad referencial* organiza una auténtica fiesta *camp* alrededor del mástil de un velero.

Oh ser un capitán de quince años
viejo lobo marino las velas desplegadas
las sirenas de los puertos y el hollín y el silencio en las barcazas
las pipas humeantes de los armadores pintados al óleo las huelgas de los cargadores las grúas paradas ante
el cielo de zinc
los tiroteos nocturnos en la dársena fogonazos un cuerpo en las aguas con sordo estampido
el humo en los cafetines
Dick Tracy los cristales empañados la música zíngara
los relatos de los pulpos serpientes y ballenas
de oro enterrado y de filibusteros
Un mascarón de proa el viejo dios Neptuno
Una dama en las Antillas ríe y agita el abanico de nácar bajo los cocoteros

En este poema se procede de la misma manera que en «Shadows», poema analizado en el apartado 2.1.2.1. Las imágenes se van hilando mediante asociaciones y de forma frenética, debido a la ausencia de puntuación. Un *collage* maravillado se despliega en el *yo* lírico y, de hecho, construye un filme: un capitán parte del puerto, pelea contra el antagonista, hay muertos que caen al agua, finalmente triunfa. Su premio es la chica de la película: una exótica mujer de rasgos caribeños. Aquí no solo se conjuga el cine a través de intertextos difícilmente localizables (aunque *La ley del silencio* de Elia Kazan —1954— es identificable en el cuarto verso) sino que hallamos también la presencia del cómic con la figura de Dick Tracy (pese a que fue conocido también por adaptaciones a la gran pantalla y a la televisión) o la de la novela juvenil popular *Un capitán de quince años* de Julio Verne.

Como hemos podido ver, el héroe está ligado además a la justicia. Su condición de apátrida es una postura moral. Tal y como hemos dicho, no comulga con la sociedad y, en algunos casos, la desprecia. El pirata quiere la libertad del mar²¹, el cowboy pretende encontrar un lugar apartado donde descansar sin que nadie lo moleste ni molestar a nadie y el policía y el espía, pese a sospechar de la sociedad que protegen, deciden no cesar en su imposible batalla contra la injusticia. La España franquista de los sesenta no es un lugar propicio para los héroes.

²¹ O por lo menos así ocurre con el corsario de Lord Byron o el pirata de Espronceda. De hecho, cuanto mencionamos a continuación no dejan de ser visiones románticas extraídas de la ficción literaria y cinematográfica.

2.2.3. La ciudad (el hogar jamás encontrado)

A continuación vamos a analizar el papel del contexto dentro de la lirica gimferreriana. En el apartado introductorio al presente capítulo lo hemos señalado: no añadimos secciones a 2.2.2. ya que es aquí donde encontraremos un héroe metamorfoseado en *habla*, en *reflexión*, en *ausencia presente*, en *identidad que se refleja en lo urbano*. Con ello queremos decir que Gimferrer nunca ataca su reflejo directamente, sino que lo hace de forma oblicua. Restringir el análisis de esa *voz* a tan solo este apartado sería un error. Desde la primera línea de este trabajo hemos venido haciendo eso. Ahora bien, lo que queremos dejar claro es que cuando hablemos de la urbe, en el fondo de lo que estamos hablando es del *sujeto* contra la ciudad.

En este sentido recorreremos toda una trayectoria que pasa tanto por la primera voz castellana como por la catalana para cruzar el enrarecido y asfixiante ambiente del tardofranquismo. Continuaremos, no alejándonos de las mismas, para reseguir las metáforas de la ciudad lluviosa, crepuscular y vacía para subrayar la soledad del antihéroe gimferreriano. Pero en última instancia, completaremos el dibujo con la tercera etapa castellana, aquella en la que el paisaje desolador se convierte en luminoso estudio de cine.

2.2.3.1. Irrespirable contexto franquista

Manuel Aznar Soler defiende el concepto de *insilio* frente al oxímoron poco riguroso de *exilio interior* (2017). Aznar Soler distingue entre los exiliados y los *insiliados*. Los primeros pueden escribir sobre cuanto quieran, pues al hacerlo más allá de las fronteras de la dictadura franquista sus textos no han de sufrir la represión totalitaria. Los segundos, al ser aquellos disidentes con el Régimen que han quedado dentro de las fronteras de la España interior, tal y como se la denominaba desde el exilio, «carecen de libertad de expresión y son víctimas no solo del lápiz rojo, de la sombra alargada de la censura nacional-católica, sino también de la autocensura, mucho más profundamente dañina para la literatura y para la creación artística que la propia censura» (2017: 173).

A la generación de los *novísimos* se la acusó de rechazar los postulados de la literatura más reivindicativa surgida durante los años 40. Se la acusó de mirar hacia otro lado, de actuar en connivencia con el estado franquista y de no darse por aludida por los problemas sociales y represivos. No creo que sea este el espacio para deliberar acerca de qué escritor puede ser considerado más o menos *insiliado*, quién ha sufrido más la represión o quién puede optar de forma más legítima a ciertos etiquetados. Ahora bien, creo que no se puede discutir la disconformidad de Pere Gimferrer para con el estado militar del momento y cómo esa

misma coyuntura afectó un discurso que se encuentra plagado de críticas veladas y de frustraciones existenciales que señalan a un claro culpable. Aun así, ¿podemos llamar *insiliado* a alguien que en 1966 recibe el Premio Nacional de Literatura «José Antonio Primo de Rivera» por *Arde el mar*? Aventurarnos a responder esa pregunta posiblemente conduciría esta investigación a embarcarse por derroteros muy distintos a los previstos hasta ahora. Es por ello que si bien disponemos de la nomenclatura *insilio*, quizás debamos manejarla con cautela por temor a no proceder rigurosamente. Aportemos como ejemplo el caso de Carmen Conde cuyo poemario *Mujer sin Edén* es analizado por Inmaculada Plaza-Agudo en su artículo «Mito, insilio e identidad femenina en la España de posguerra: *Mujer sin Edén* (1947), de Carmen Conde» (2022). En el corpus textual el carácter contestatario es patente y constante y aun así recibe en 1967 el Premio Nacional de poesía. ¿Contesta eso a nuestra anterior pregunta?

En cualquier caso, como defiende Plaza-Agudo podemos hablar de insilio en el caso de la escritora. La protesta en Gimferrer, en cambio, ¿es constante? ¿No es su escritura una búsqueda artística y existencial? ¿Qué tiene eso de rebeldía? ¿Conlleva el insilio una rebeldía necesaria y mínimamente constante? ¿No es la escritura castellana, de un autor que tiene el catalán como lengua materna, una forma de insilio? El premio que recibe el poeta catalán en 1966 se debe a su poemario *Arde el mar* el cual se inicia con la composición «Mazurca en este día» que desde la figura de Vellido Dolfos progresó hasta dar con una tarde lluviosa en la Facultad de Letras. Estos versos hacen referencia a 1963, año en el que Salvador Espriu presenta en la Universidad de Barcelona su *Llibre de Sinera*. En *Valències* Pere Gimferrer recuerda cómo llovía aquel día y cómo muy poca gente acudió al acto. «Aquest tipus de poesia, tant si parlem d'Espriu com si ho fem de Blas de Otero, autors que en aquell moment semblava que feien poesia social, encara que cap dels dos no feia poesia social, es produïa molt separat de la societat» (1993: 30). El joven poeta buscó el libro por Barcelona. En muy pocas librerías se vendía. «Només en recordo una, la llibreria d'en Porter. No obstant això, no era un llibre clandestí sinó publicat per en Puig i Palau. Albert Puig i Palau simplement no tenia distribució, més que per raons de censura, per raons purament industrials» (1993: 31). El propio estado ideológico de la España de entonces fue en sí mismo el elemento censurador.

El insilio se resume en un silencio, en este caso, el silencio que impone directamente el público a autores que han dejado de ser peligrosos, hablen en la lengua que hablen, porque básicamente ya nadie les hace caso. Sin embargo, el propio estado de arrinconamiento de la cultura catalana es un elemento más a tener en cuenta. La misma tarde que Espriu presenta su libro es citada también en «Sitges», entrada del primer *Dietari*. En sus líneas recuerda a Ángel Latorre: «Sota una pluja fèrria, constant, feixuga i vandàlica, Ángel Latorre fou l'únic catedràtic de parla castellana que es va prendre la molèstia de desplaçar-se, un vespre remot, fins a la petita sala de professors, on, davant d'un públic esclarissat i estricte, Salvador Espriu

llegia el seu *Llibre de Sinera*» (1995b: 360). Recupera también la anécdota en otro artículo publicado en *Destino* en «De los años sesenta», la cual califica de «consternadores recuerdos». Repasa el ostracismo al que se había apartado a Foix, a quien conoce en 1964, y cómo la repercusión social de Brossa fue mínima durante aquellos años. Ante tal panorama, un poeta que ya ha vivido sus años se pregunta acerca de aquel que fue: «¿Qué sabía yo, por ejemplo, educado en un colegio y en una universidad castellanizada, acerca de la cultura catalana a inicios de los años sesenta?» (1979a). Podríamos añadir, *¿qué escribir? ¿Cómo? ¿En qué lengua?* La pregunta, de hecho, no queda ni siquiera aclarada a finales de los 70, pues en otro artículo, lamentándose del poco conocimiento que tiene la sociedad del catalán, se pregunta: «¿Qué catalán hay que escribir? ¿En qué puede consistir hoy el catalán literario?» (1979b). A ello, añade, reconociendo la labor de poetas como Carner, Foix o Riba: «Leed a un auditorio corriente cualquier poema de estos autores, y habrá palabras que no entenderá. Haced que cualquier persona que no sea del oficio lo lea en voz alta: pronunciará mal muchas palabras, porque no las conocerá ni le sonarán». La situación de desorientación se hace más patente cuando Gimferrer vivió esa situación de claro arrinconamiento del catalán y, pese a ello, años más tarde, recapitulando sobre su labor en *El Ciervo* afirma en 1976 que: «Tengo diez o doce años más [de los que tenía cuando sus publicaciones eran más frecuentes en la revista]. Con esto está dicho casi todo si se piensa en que acabo de cumplir los 31. Y, en el terreno ideológico, hay una cuestión —la catalana— que hoy es central para mí, y de la que entonces no tenía tanta conciencia, aunque no dejara de tenerla presente» (1976: 72).

«Mazurca en este día» es un poema que hemos visto concluye con *Ciudadano Kane* (2.1.2.2.), película que Gimferrer resume, junto con *Sed de mal* y *Mr. Arkadin*, en los siguientes términos: «la decadencia de un hombre que fundó su vida en el poder» (1968b: 13). En la escena final de debilidad de Charles Foster Kane se halla contenido todo un gesto de impotencia, acerca de un entorno, como es el universitario. Este ha de ser centro ideológico y epicentro de la disidencia crítica, y muy al contrario el acto reivindicativo del catalán queda en bien poco. El *Llibre de Sinera* es ignorado, situación que evapora todo el poder subversivo que pueda generar, cualquier aspiración a remover la conciencia de un pueblo adormecido.

¿Qué poesía puede considerarse social si la sociedad no pretende escuchar nada? Merece la pena comentar el primer intento de acercamiento por parte de Gimferrer hacia Moix. El primero acudió a la casa del segundo, quien estaba de viaje por Londres. La madre del que por aquel entonces era Ramón Moix le comentó a su hija, a Ana María, si no fuese aquel extraño personaje alguien de la policía, a saber lo que había hecho su hermano.

El clima de cerrazón y ahogo que transpiran tanto los versos como las vidas de los jóvenes poetas de los años sesenta creo que evidencian un estado de insilio naturalizado, evidente e inapelable. Las cosas son como son. Aun así, insistimos, todas estas cuestiones nos permitirían un excuso claramente interesante pero alejado de nuestro objetivo. Nos ceñiremos al camino emprendido hasta ahora. Dejaremos de lado calificativos por los que nuestro análisis no discurra seguramente, pese a que no evitaremos mencionar temas políticos, los cuales están imbricados en buena parte del discurso gimferreriano.

Mónica Jato en su monografía *El lenguaje bíblico en la poesía de los exilios españoles de 1939* analiza cómo la posguerra española, tanto en el marco geográfico peninsular, como en las escrituras más allá de la frontera, estuvo marcada por una reapropiación de los discursos de la dominación franquista.

A través de su particular infraestructura mítica y simbólica, el exiliado interior subvierte el programa ideológico de la dictadura: [...] Exiliados territoriales e interiores denuncian la apropiación excluyente de «Dios» y su posterior manipulación, por parte del bando vencedor; su lectura directa de la Biblia afronta la reciente tragedia fratricida y se desmarca así del huero formalismo de la poesía religiosa neogarcilasiana (2004: 12-13).

El lenguaje mítico-bíblico en Pere Gimferrer no es algo que se dé de forma constante. Podríamos hallar ejemplos, aunque no podríamos considerarlo como un motivo recurrente. De la misma forma, también hallamos la mención de puntales ideológicos de la educación franquista, sea en la referencia a Vellido Dolfo, héroe de la Reconquista, o en la mención de *Flechas y Pelayos*, una de las publicaciones doctrinarias del régimen, la cual comentaremos más adelante.

Sin embargo, ese discurso de la dominación que sí que hallamos de una forma constante a lo largo de toda la poesía de Gimferrer es el cine. Como hemos dicho antes, la atención del público es un poder fundamental que devino en censura naturalizada durante las décadas siguientes a la posguerra. Aquellos que fueron silenciados mediante la ignorancia sufrieron los estragos del barrido ideológico establecido a lo largo de toda la Península. Aunque también, reconozcámolo, no es precisamente la poesía el género más popular dentro del mercado editorial. Ahora bien, podemos concluir igualmente que el consumo puede ser una forma de coerción.

Debemos, entonces, preguntarnos, ¿cuál era la principal fuente de ficción, de literatura o de arte que hallamos en el gran público español? El cine. Gimferrer se reapropia de todo ese universo y lo convierte no ya en el *statu quo*, sino en una nueva forma lírica, innovadora y propia. La violencia implícita que esconde el cine escapista se humaniza en sus versos, como forma de reflexionar acerca de la tristeza que corre su entorno, eso que difícilmente puede llamarse hogar. Gimferrer usa el cine popular, ese que quiere

mirar hacia otro lado y mantener la boca cerrada, para reorientar la mirada hacia su contexto histórico. De esta forma consigue que el cine hollywoodiense se convierta en un ataque directo contra la realidad, cuando siempre ha sido planteado como la fábrica de los sueños y las fantasías. Y no es necesario limitarnos a la gran pantalla. Lo *camp* es la obsesión de la generación de los sesenta. Es la reterritorialización del espacio excluyente que constituye la anodina y aburrida opinión general. Sean los cómics, sea la literatura barata o sea un serial radiofónico. Lo *camp* busca volver a encontrar una postura central y de poder, aunque desde los márgenes, tomando posesión de discursos que se consideran vacuamente hegemónicos o injustamente marginados. Estudios como el de Ángel L. Prieto de Paula *Musa del 68. Claves de una generación poética* atestiguan esa búsqueda de la cultura periférica o apartada por parte de los poetas de finales de los 60: «La primera hornada de poetas que se consolidan en el tardofranquismo se afirma sobre el rechazo de una realidad sociopolítica cuya quintaesencia es el centro del Estado, Madrid como símbolo de una situación de la que abominan» (1996: 133). O, por otro lado, Eloi Grasset en *La trama mortal. Pere Gimferrer y la política de la literatura (1962-1985)* disecciona en uno de sus capítulos la importancia que tuvo para estos poetas *lo camp*. Haciendo uso de múltiples referencias (Sontag, Eco, Montalbán, Castellet, etc.) da cuenta de cómo la frivolidad de los objetos de consumo constituyó una forma de acceso a tradiciones artísticas-productivas en las que el academicismo (equiparable al poder ideológico de la dictadura) todavía no se había inmiscuido con la excusa de considerarlas una mera frivolidad del gusto más bajo (2020: 131-135).

La literatura gimferreriana es una postura política de enjuiciamiento y revisión de la realidad. Sus consideraciones acerca de la novela atestiguan esta opinión, la cual expone en su artículo en *Destino* «De la poesía a la novela. Crisis y continuidad». En él opone a la tendencia del momento a leer reportajes novelados y libros de memorias la persistencia de una literatura mucho más centrada en la ficción y lo imaginado. Es de las primeras que se espera una «presunta veracidad, cierto acopio de datos concretos y comprobables, que se da por supuesto que no contiene una novela. Suposición errónea: el menosprecio de la literatura de imaginación es también, en última instancia, menosprecio de la verdadera literatura realista. Frederick Forsyth tiene mucho menos que ver con la realidad que Borges o Nabokov» (1975b). Lo mismo ocurre con la poesía. Comentando la traducción al castellano de J. V. Foix Gimferrer reconoce que: «los métodos surrealistas son en Foix medio, no fin, y medio para otro realismo» (1964n). Cuando lo *camp* puede parecer una forma de aislamiento ideológico o de ensoñación a la manera surrealista, se resuelve, por contra, en un ensayo lírico que repiensa el *ser* y su lugar en el mundo, consideración que se aleja mucho de las críticas que recibió el estilo novísimo por parte de la poesía de corte social y realista de los años 50.

En «Tròpic de Càncer» en *Els miralls* encontramos una idea conectada precisamente con ese sentir general, ese sentir mediado por lo material y lo carente de espíritu. Gimferrer habla de Oscar Wilde y señala que «no sabia/ interpretar aquest mòn i les senzilles normes del seu propi llenguatge». La composición termina: «Wilde no sabia, ni volia saber,/ res que no li hagués dit la remor del vent a les cortines». El autor inglés pagó con el encierro el desconocimiento o el desprecio que dedicó a las leyes del comercio, siendo estas la falta de sensibilidad y el menosprecio de lo etéreo. ¿No es acaso la reapropiación del mundo cinematográfico una forma de sí conocer ese mundo vacío? La cháchara general parece la misma pero no lo es. Su valor incendiario (pues *arde el mar*) pasa desapercibido para el lector común en los versos del poeta.

2.2.3.2. Ciudades húmedas

Si en el capítulo siguiente hablaremos sobre el espacio del cine como auténtico hogar, se hace necesario aquí hablar sobre un tópico que en la literatura gimferreriana se da de forma reiterada, por lo menos en su primera etapa: la salida del cine. ¿Qué hay tras la oscuridad de la sala? Normalmente lo que espera es la lluvia. Si el mar, lo veremos en 2.3.3.2., ha de ser metáfora del cine, el aguacero es el recuerdo, el agua contaminando la realidad mediante su melancolía lacrimógena. La metáfora, sin embargo, no va a ser exclusiva de este apartado, sino que ha de completarse en 2.2.3.3. pues el vaciado urbano es la consecuencia del temporal.

En «Relato a dos voces» (*De «Extraña Fruta» y otros poemas (1968-1969)*) toma protagonismo la figura de Zapata en lo que intuimos una proyección del filme de Kazan. Estas imágenes adquieren una doble significación en la mirada de la voz poética, la cual no puede dejar de ver en ellas una crítica al régimen que espera más allá de la salida. El revolucionario mexicano se mimetiza con las tropas republicanas en el documental *The Spanish Earth* (1937) de Joris Ivens, con guión de Ernest Hemingway, y en *Sierra de Teruel/Espoir* (1945) de André Malraux, con colaboración de Max Aub.

invitados vean la muerte de Zapata
earth of Spain
muerto en las sierras de Teruel
rosas de escarcha nieve en los ojos cerrados
la nieve reverbera en los ojos abiertos

En primer lugar, es necesario, de nuevo, comentar la influencia de Lorca y su «Romance sonámbulo» con el verso «Grandes estrellas de escarcha/ vienen con el pez de sombra». En el poeta

granadino llega la noche. En el poeta catalán los ojos se cierran para abrirse. Se han cerrado los de Marlon Brando, acribillado y traicionado. Se han abierto al mundo los del espectador, cuyos ojos sienten la reverberación de esa misma traición y fusilamiento. ¿Qué encuentra? A la salida de la oscuridad del cine, el mundo lo deslumbra:

país de la blancura
manos de nieve oprimen mi corazón como una rosa
se ha abierto la blancura todo existe país de las más olvidadas músicas
la sensación de estar en una ciudad extranjera
con las primeras luces nítidas y la lluvia primaveral
y la difusa percepción de la irrealidad de nuestros sentimientos
la inutilidad de un beso y unas dulces pestañas en la tenue luz de veladores
la sensación de estar solo en el campo al atardecer
el silencio en los cines las tardes del colegio
el país de los lápices de colores
Flechas y Pelayos montan guardia junto a los luceros
incendiaron el jacal de los hermanos Zapata
besos de fuego en la noche
al miliciano herido le velan las ondinas de la nieve y a lo lejos el ángel del incendio
estremece sus alas cristalinas

El «país de la blancura» nos ofrece la ambivalencia que hemos visto ya en el octavo poema de *La muerte en Beverly Hills*. Tanto puede ser la fría realidad, como la proyección en blanco y negro que asesina al espectador, lo mata, lo deja frío, por el contraste con lo que queda fuera. El sujeto se siente alienado en un entorno que no es capaz de reconocer pues se siente en «una ciudad extranjera». Zapata convive con *Flechas y Pelayos*, la publicación juvenil de Falange, con los adolescentes fascistas y carlistas que recibían esa misma denominación y con el *Cara al sol* citado en el «montan guardia junto a los luceros». Los lápices de colores conviven con la blancura. Las dos voces del sujeto confluyen en una realidad irresuelta y a la vez circular, donde los unos pugnan contra los otros. El revolucionario mexicano es citado en una de las primeras entradas del *Dietari* del barcelonés. Esta es «El tema de la Història», donde el poeta reflexiona sobre cómo aquello que mueve la iteración histórica es el poder. Unos se suceden a otros o sucumben, de la misma manera que el ciudadano o el espectador que sale del cine se ve coaccionado por un ambiente asfixiante («manos de nieve oprimen mi corazón como una rosa»). A esto podríamos añadir las palabras de «Les tiranies» otra entrada del primer *Dietari* donde Gimferrer esta vez escribe sobre el aparato espectacular y de

propaganda de los estados dictatoriales. «El poder com a espectacle, i els súbdits com a espectadors; passius, perquè són sotmesos; actius, perquè paguen la butaca i s'apunten al joc» (1995b: 63). El cinéfilo se iguala con el ciudadano reaccionario y afín al Régimen, como un sujeto impotente cuya única salida es seguir con el juego que la educación dogmática plantea. Por eso el niño es el protagonista de este relato polifónico, porque es el espectador que más fácilmente puede verse influido por las narrativas de la gran pantalla o de la doctrina católica.

En cuanto ese espectador-niño sale a la calle o se da de bruces con la blancura de la pantalla leemos: «todo existe». ¿Qué es lo que existe? La ambivalencia dialéctica se sintetiza en una irrealidad total: «la difusa percepción de la irrealidad de nuestros sentimientos». Esto es lo que Walter Benjamin denomina «imágenes dialécticas» y que W. J. T. Mitchell define como «figuras profundamente ambiguas que fusionan formas contrarias de sentimiento e interpretación, arriesgándose tanto a la confusión que el artista puede incluso parecer que “se niega a aceptar” lo que es más manifiesto y obvio en ellas» (2017: 329). ¿Cuál es la fuente de la soledad? ¿El cine o la realidad? ¿Cuál es el hogar? La respuesta evidente es el cine pero, a su vez, parece contraponerse en su grisura al colorido de los lápices, herramientas que son el principio de la imaginación, son creación en potencia. El cine es un arte muerto, detenido y que expulsa. La realidad es un compendio histórico de decepciones, cuya prueba principal es el «miliciano herido». No hay hogar posible.

El poema termina como sigue:

en abanico abiertas las imágenes
las ametralladoras abrían fuego en abanico
llegaba a clase calado hasta los huesos
pleins feux sur l'assassin lluvias de primavera
pleins feux sur l'assassin de Emiliano Zapata

Las imágenes aniquilan tanto a Zapata como al espectador que llega empapado a la clase, empapado de la lluvia cinematográfica. Este final recuerda al de Antonio Martínez Sarrión en su poema publicado en *Nueve novísimos poetas españoles* titulado «*el cine de los sábados*»:

amor de mis quince años marilyn
ríos de la memoria tan amargos
luego la cena desabrida y fría
y los ojos ardiendo como faros

En Gimferrer encontramos también una vuelta al espacio habitual, donde se encuentra mimetizado con la imagen de la lluvia primaveral. La imagen lo posee, de la misma forma que en la voz poética de Sarrión el niño adopta el gesto pasmado de unos faros marítimos o de coche. Ocurre un final similar en el octavo poema de *La muerte en Beverly Hills*: «¡Focos para el desfile de modelos, pistolas humeantes!». O más significativo todavía es en el sexto donde leemos el último verso: «y se encienden las luces de los aparcamientos subterráneos». Resulta interesante este, ya que empieza el poema haciendo referencia a los «astros» de Hollywood. La coda no deja de ser un eco de su principio, de forma que las luces han degenerado en mera copia, en una iteración que se resuelve en caída frustrante. Del arriba pasamos al abajo, del ideal a la realidad. En «Relato a dos voces» la iluminación se revela en el poeta barcelonés a través de la cita de la película *Pleins feux sur l'assassin* (1960) de Georges Franju. *Iluminad al asesino, no dejéis de mirarlo*. ¿En la escuela se enfrenta a los asesinos doctrinarios de Zapata? ¿No puede dejar de fantasear con el corcel blanco del héroe corriendo por Morelos? Resulta remarcable que la película francesa se inicia con la muerte del conde Kerlosquen, cuyo cuerpo se encuentra en un espejo. Tras el reflejo se halla una realidad muerta. Además, sus herederos tratan de sacar rédito del castillo del conde organizando un juego de sombras y sonidos que viene a recrear la presencia histórica de caballeros en el mismo. Fantasmas, dobles e inconsistencias se conjugan en un thriller que enfrenta a todos contra todos. Espectros de lo épico o de lo medieval, símil de la nada de toda una narración como pudiera ser el catecismo doctrinal del Régimen o el vacío inconsistente que se esconde tras la gran pantalla.

Si hemos traído a colación a uno de los novísimos, no dejemos de lado también a otro de los *seniors*, Manuel Vázquez Montalbán y su «¿Yvonne de Carlo? ¿Yvonne de Carlo?... ¡Ah! ¡Yvonne de Carlo!». Aquí encontramos también esa misma relación de la infancia y el espacio familiar con el cine. Empieza como sigue:

El pan era negro o blanco
el aceite verde-lodazal
caquis los recuerdos
Yvonne de Carlo
era el technicolor

También encontramos el tópico del niño que sentado a la mesa y cenando algo, en apariencia, pobre, no puede dejar de soñar con esas imágenes que ha visto. Este intertexto nos ha de servir para dar el salto a otro de los poemas de *Arde el mar* que no hemos comentado y que plantea también una simbología que ya hemos visto y que vamos a analizar en más profundidad más adelante. Esto es la infancia y la lluvia.

El poema en cuestión es «Band of Angels». La composición se refiere al filme de Raoul Walsh de 1957 que en España se tituló *La esclava libre*. Está protagonizada por Clark Gable e Yvonne de Carlo, que es precisamente el objeto del deseo que ansía la voz poética de Gimferrer. Leemos:

Mía, mía
como el árbol del cielo de noviembre,
la lluvia del que en sus cristales óyela
y piensa en ella, el mar de su eco lóbrego,

La actriz interpreta a Amantha Starr, una esclava sujeta a los avatares de la historia americana de mediados del siglo XIX y condicionada por su *negritud* (la cual, por cierto, daría para un comentario aparte, dado que, como en *Imitation of life*, es una *negritud* interpretada por una actriz de piel blanca pero de rasgos indefiniblemente mediterráneos o latinoamericanos). En este contexto Clark Gable la compra y la hace suya, como bien quiere hacer la voz narrativa. Ahora bien, no solo compra su cuerpo y su libertad, sino que finalmente acaba por conquistar también su corazón. El melodrama es aprehendido por la voz espectatorial como un lugar deseable. Es la historia de amor perfecta. La lluvia en la película propicia el primer momento



Fig. 39. Los hombres fuman y beben. Los relámpagos iluminan el jardín.

erótico en el que se inicia el romance entre Gable y de Carlo. Es momentos antes que el espectador ha conocido algo sobre el pasado de Hamish Bond (el protagonista) y es que fue un aguerrido marinero, responsable de toda su fortuna, un tipo duro, ideal de hombría y caballerosidad. Ahora se encuentra en Nueva Orleans, le ha visitado un antiguo compañero de profesión, y mientras beben ron y se explican antiguas historias una tromba de agua arrecia para finalmente convertirse para ellos en una mera brisa que podría devenir en viento. Se da la situación algo absurda, antes de marcharse el compañero, de un plano general donde charlan tranquilamente (aunque a voces) los dos hombres; mientras, el mundo parece estarse deshaciendo bajo el diluvio [Figura 39] (00:51:50). Frente a esta situación, en el poema leemos: «cuando la lluvia en chaparrón nos vence/ y vence a nuestra infancia». Ya lo hemos dicho, el niño no está a la altura del héroe, como en «Farewell». La voz poética continúa y se lamenta: «toda mía/ como esa infancia que no tuve». Se dirige a Yvonne de Carlo: «país tan tuyo de metal y sombra/ donde no puedo entrar», «las ubres

ciegas del pasado» o «Ven hasta mí, belleza silenciosa,/ talismán de un planeta no vivido». Aun así, el fragmento que de forma más evidente se asemeja a «Farewell» y que juega con las distancias de la misma forma es el siguiente:

te vi partir, sabiéndome a tu lado
y queriéndome aún, más desde lejos,
donde imposible no sonó mi paso
ni mi respiración de amor llegaba
a tus cabellos, desde el centro mismo,
de la otra vida, el corazón magnético
que envolvía en un círculo, hacia arriba,
sala y rostros y música y a ti.

A diferencia de los versos dedicados al vaquero, aquí el deseo convierte toda la composición en una confesión que se dirige hacia un *tú* fantasmagórico que ignora al espectador. Lejanía y cercanía se conjugan de una forma trágica, pues partimos de la base de que el ídolo sexual ni siquiera se percata de la presencia de su admirador, a la manera del sufrido amante garciasiano que se ve completamente ignorado por su amada. Sus sueños se traducen, entonces, en *ojalá haber sido otro, ojalá otro contexto, ojalá otra vida*. Fantasía y realidad se mezclan en esos aguaceros imaginativos que golpean al sujeto; el cual, como Montalbán o Sarrión, encuentra en el entorno anodino una suerte de cárcel o de ahogo. En «Luceat eis» de *No en mis días*, la voz poética, haciendo uso del intertexto de *The Stranglers of Bombay* (Fisher, 1959) recuerda: «si nos estrangulaban por ser jóvenes/ los estranguladores de Bombay,/ en un Bombay de plata y de mercurio,/ [...] sellos de plomo escritos en la lengua».

En «By love possessed», de *De «Extraña Fruta» y otros poemas (1968-1969)*, título que se debe a la película homónima dirigida por John Sturges en 1961, encontramos igualmente la inconsistencia de la realidad y la fantasía, el choque entre el amor y las cargas policiales contra los estudiantes barceloneses:

En los crepúsculos exangües la ciudad es un torneo de paladines a cámara lenta sobre una pantalla plateada
como una pantalla de televisión son las imágenes de mi vida los anuncios
y dan el mismo miedo que los objetos volantes venidos de no se sabe dónde fúlgidos en el espacio
[...]

Los uniformes grises de los policías los cascos las cargas los camiones los jeeps los gases lacrimógenos

aqueل año te amé como nunca llevabas un vestido verde y por las mañanas sonreías
Violines oscuros violines del agua
todo el mundo que cabe en el zumbido de una línea telefónica
los silfos en el aire la seda y sus relámpagos
las alucinaciones en pleno día como viendo fantasmas luminosos
como palpando un cuerpo astral
desde las ventanas de mi cuarto de estudiante
y muy despacio los visillos
con antifaz un rostro me miraba
el jardín un rubí bajo la lluvia.

La realidad se presenta como un espacio fantasmal donde los anuncios y las alucinaciones se confunden. ¿Son acaso los paladines *los grises*? ¿La chica de la que habla es real? ¿Es la imagen de un anuncio? La falta de puntuación sugiere una continuidad en la percepción, recurso que contribuye a sugerir esa mezcla que siente la voz poética. Además del vértigo generado a causa de un flujo perceptual indefinible, asistimos a un exasperante movimiento que sacude a la voz poética: suerte de acercamiento y alejamiento de la imagen amada.

Empieza la composición con el sintagma: «Me dio un beso y era suave como la bruma». Continúa: «pálida señorita del paraguas». Llega hasta: «Aquel año te amé». Vuelve a alejarse mediante la referencia al teléfono. Y al final esa sonrisa matutina se convierte en «con antifaz un rostro me miraba». Es decir, asistimos a un acercamiento y a un alejamiento ulterior: ¿un beso? ¿Es el poema una narración de lo que ocurre en el primer verso? De la tercera pasamos a la segunda persona. Desde ahí los labios quedan mediados por la lejanía cinematográfica de la voz enlatada de un auricular (tal y como hemos visto en el quinto poema de *La muerte en Beverly Hills* en el apartado 2.1.1.1). Finalmente, *ella* se convierte en un *rostro con antifaz*, en lo impersonal, en lo extraño y en lo ambiguo. De esta forma podríamos resumir la progresión de la siguiente forma:

Un beso a la fantasía-bruma:

1. Ella (tercera persona, sensación de lejanía)
2. Tú (segunda persona, cercanía, el beso está cerca)
3. Tú (segunda persona, cercanía, aunque la mediación del teléfono frustra el deseo)
4. Un cuerpo astral (despersonalización, sensualidad, lejanía)
5. Con antifaz un rostro (despersonalización, miedo, lejanía)

6. Un rubí en la lluvia (la fantasía se vuelve fetiche, se aleja y median el espacio y el tiempo)

El sujeto parece haberse acercado a la fantasía y haber descubierto su irremediable condición virtual. Es el beso a la bruma, a un vacío. En última instancia, el sujeto parece incluso perder la capacidad lingüística. Balbucea. Pierde la concordancia y no hay verbo. Describe lo que ve: «el jardín un rubí bajo la lluvia». ¿Una joya más allá de la ventana? ¿Hay una chica pasando por la calle? ¿Vestida de rojo? ¿Todo ha sido la proyección de una fantasía? El rubí parece ser un objeto-fetiche que guarda en sí la plusvalía secreta de una pérdida. Su belleza parece hablar acerca de un ideal amatorio imposible de recuperar. El sujeto se halla poseído por esa pérdida: *By Love Possessed*. Con el trasfondo de la represión franquista, podemos aventurar una voz poética enamorada de una imagen que se acaba convirtiendo en cuerpo. Podemos preguntarnos, ¿cuántos han amado esa imagen? Resulta pertinente aducir el caso de *Her* (2013) de Spike Jonze. Cabe aclarar que usamos este intertexto con un mero valor explicativo, no como fuente visual e ideológica de la lírica gimferreriana. En esta película el personaje interpretado por Joaquin Phoenix se enamora de una IA. Al final de la historia, el protagonista le pregunta a su programa que con cuántos más está manteniendo una relación amorosa. La IA responde un número exorbitante, incluso ridículo. Esa voz radiofónica que hasta el momento se había sublimado en una incorporeidad especialmente presente, de pronto se convierte en algo alejado, en poco más que un teléfono móvil. Su materialidad lo invade todo. No es nada más que un programa, unos circuitos, etc. El hechizo se ha roto. La ilusión se convierte en cuerpo, pero a su vez, en misterio («antifaz»), en una pregunta difícil de responder acerca del deseo y el amor. «*By love possessed*» parece precisamente eso, la desaparición de un sortilegio, una suerte de despertar desalentador.

Como hemos visto, la lluvia adquiere dentro del corpus gimferreriano una simbología especial, relacionada con el final del poema o de la ilusión fílmica. En ambas composiciones hallamos cadas similares. Así ocurre en el octavo poema de *La muerte en Beverly Hills*: «Aquella noche llovía al salir. El cielo era de cobre y luz magnética». También tenemos el ejemplo de «Shadows» (*De «Extraña Fruta» y otros poemas (1968-1969)*) , pese a que el verso lo hallamos más bien en la mitad del poema: «empapado de lluvia sangre Napalm lianas en Hanoi». Y podríamos irnos a otros poemas como «Vetlla» de *El diamant dins l'aigua* e incluso al último de sus libros, *Tristissima noctis imago*, con «*Stormy weather*» y «*The Last Sunset (El Perdido)*». En estos tres últimos casos hablamos más bien de la tormenta y del relámpago y no tanto de la lluvia. Aun así, los comentaremos como contrapartida al aguacero.

En la primera etapa de Pere Gimferrer la lluvia connota la melancolía de la tarde empapada pero también la podemos encontrar como el trasunto de lo que hemos estado comentando a lo largo del capítulo: la mezcla de realidad y fantasía. En el capítulo dedicado a la Convocación veremos cómo el cine es entendido

como un mar, como un mundo subacuático de sueños. ¿No es acaso la lluvia la forma como se filtra todo ese onirismo en la mirada del espectador? Es una lluvia que alcanza a la salida del cine, normalmente, un cambio atmosférico entre el dentro y el afuera. En «Europa i la pluja», entrada del segundo *Dietari*, escribe:

És, més aviat, una pluja endormiscada i persistent, com aquella de la qual ha dit Jorge Luis Borges «*La pluja es una cosa/ que sin duda sucede en el pasado.*» La foscor és el present de la pluja. Un present que neteja els ulls: massa de foc solar ens estavellava la visió. Ara veiem, precisa, cada casa i cada reixa i cada finestra amb un llum encès. La tardor ens regala un món més nítid (1995c: 294-295).

La visión adquiere un especial protagonismo en la tarde lluviosa. El mundo cobra sentido de imagen y se hace tiempo, se convierte en cinematografía limpia donde las cosas aparecen con una luz renovada. Es en este estado de lucidez espectral que el sujeto en muchos de sus poemas recorre Barcelona o la ciudad ficticia tan solo existente en su lírica.

Si acudimos a un poema como «*Vetlla*» podemos, en cambio, encontrar un sentido diferente: «*Els llampecs a la nit, tan lluny com és l'albada,/ anuncien la fúria de claror del matí.*» Aquí el uso es muy distinto. El sujeto poético intuye en la furia que se avecina, la proximidad de la calma. Estamos en una reflexión totalmente distinta.

Si nos adelantamos 20 años más hasta 2021 encontramos en primer término «*Stormy weather*»:

En el derrumbadero del crepúsculo
hay en lo oscuro láminas vencidas
sobre sí mismas, láminas de luz carbonizada,
láminas que nos ven, como el ojo, al cerrarse,
ve reverberaciones de un rosal:
son vislumbres que nunca palidecen
en tiempo de estallido o de relámpago,
que nos dicen que allí persiste el día,
que nos dicen que allí persistirá.

El título de la composición puede hacer tanto referencia a la película homónima de 1943 y dirigida por Andrew L. Stone como a la canción popularizada por Etta James. Sin embargo, el propio Gimferrer nos aclara la situación a través de la segunda entrevista (Anexo B). No volveremos a citar el fragmento ya que es

el mismo que ya hemos citado en 2.1.2.2., pero podemos resumir sus palabras de la siguiente forma: él no ha visto nunca la película y, como mucho, tiene en mente la canción en su versión instrumental.

Estas palabras nos confirman que el referente no es fílmico. Ahora bien, las láminas hablan sobre la persistencia de la luz, sobre la fotografía, quizás, que guarda un destello o que quizás lo perdió, carbonizada. El paso del tiempo arrasa con su tempestad, pese a que es mediante el arte que puede vislumbrarse una salvación. En *No en mis días* encontramos el poema «*The Tempest*» que se inicia con una paronomasia significativa: «En sí, es el poema intemporal./ En sí,/ es el poema un temporal».

Acudamos al tercero de los poemas a descartar, el cual parece complementarse con «*Stormy weather*», este es «*The Last Sunset (El Perdido)*», título que toma al cielo como protagonista, manteniendo el halo crepuscular y melancólico anterior:

El cistell fosc, els encenalls encesos:
som la llum d'una tarda de llampecs.

Esta vez la luz vuelve a usarse con el sentido de fugacidad, siendo la tormenta y no la lluvia aquello que se destaca. La película que en este caso se cita es la homónima dirigida por Robert Aldrich. Tal y como explica en la entrevista que puede encontrarse en el anexo B, el añadido de *El perdido* es una broma, algo que le llamó especialmente la atención al poeta, y es que en Francia la película se tradujo como *El perdido*, sin tener para él ningún sentido. En definitiva, como ya hemos visto en otros casos, aquí Gimferrer juega con el título, con sus referencias, casi tratando de huir de la seriedad, suspendiendo el dramatismo de sus propios versos.

2.2.3.3. Ciudades vacías

No es la tormenta lo que buscamos, no es su impacto súbito. En su lugar, en Gimferrer es usual encontrar la ciudad lluviosa o crepuscular, ese espacio que se vacía y que configura el imaginario del paseante. Pierre Sorlin afirma respecto a la ciudad que:

Cuando las películas, o los programas de televisión, muestran barrios metropolitanos sin relación entre sí, cuya apariencia externa depende de las actividades de la gente que lo habita, reactivan la intuición de Simmel según la cual una metrópoli, lejos de ser un todo coherente, está hecha de socializaciones diversas y cambiantes que la conforman en el espacio (2016: 28).

La ciudad lluviosa o crepuscular es aquella que suspende sus relaciones y socializaciones habituales, pierde su sentido más evidente diurno y se convierte en un espacio extraño que el cine negro supo utilizar como revés de la realidad. En Gimferrer esa ciudad que espera a la salida del cine es un nuevo lienzo donde el sueño detenido lo completa todo. Sea por la noche, sea por las últimas horas del día o sea por la humedad que desautomatiza el espacio público y lo abre a la melancolía. Si bien es verdad que en pleno siglo XXI pensar en una Barcelona vacía solo es posible como mero ejercicio irónico de imaginación, es necesario recordar que hubo un tiempo en el que una tormenta podía llevarte consigo a los transeúntes y forzarlos a guarecerse en cafés, en portales, en sus hogares, etc. Añádase a esto toda una población recogida por llegar las últimas horas del día. La idea puede encontrar su eco no solo en la poesía, sino también en la novela. Podemos usar un pasaje de *La calle de la guardia prusiana*: «A la hora en que las sirenas de la alarma aérea dejaban vacías las calles como un plató cinematográfico a una consigna del jefe de producción. María Bauer, sonriendo siempre, me ofreció su brazo» (2001b: 29).

El anuncio de peligro deviene en una situación muy similar. Las calles se convierten en un plató, por donde el sujeto o la pareja protagonista pasean sin prestar atención al mundo, pues el amor, la fantasía y el cine lo ocupan todo. La imagen prototípica de esta idea la ha ejemplificado muy bien *Cantando bajo la lluvia*, con la escena en la que Gene Kelly juega con el entorno y descubre en el agua no una dificultad sino una oportunidad lúdica, pues quiere celebrar que está enamorado. En Gimferrer, en cambio, la trayectoria es contraria, el sujeto no festeja; simplemente, absorto, circula en paralelo a la realidad, como si la lluvia o el plano físico fuesen aspectos ajenos a la conciencia, como si parte de su ser hubiese quedado allí adentro, en la sala.

Y es que cuando unas líneas más arriba hablábamos sobre ese «país de la blancura» de «Relato a dos voces» lo hacíamos reconociendo la ambivalencia de su significado. ¿Se refiere al cine? ¿O al contexto social, a lo que se encuentra más allá de la puerta? Hablamos de ambos. Y es que el cine, igual que toda ficción o arte, es una suspensión de lo socialmente esperable. Las relaciones cambian. El espectador se abandona a sí mismo y pasa a ser contemplación. En ambas experiencias el sujeto se da de bruces con la carencia de sentido. Si la arquitectura inamovible de la ciudad puede ser la expresión tangible de lo que se ha dado en llamar *el sistema*, la gran pantalla iguala esa materialidad mediante una virtualidad contraria. Deseo e impotencia: bidimensionalidad y tridimensionalidad. Lo habitable y lo habitado convergen en una misma experiencia insatisfactoria. Así ocurre en «1960» de *De «Extraña Fruta» y otros poemas (1968-1969)* donde el patetismo de la escena se ve reforzada por la banda sonora que aporta Paul Anka:

Pasan automóviles negros como un susurro de sedas en la cálida noche de los mambos, violeta
encendida, sacrificio
a la penumbra azul de las pistas de baile!

[...]

Paul Anka canta como la lluvia en el oscuro setiembre.

La estación de la bruma y las destrucciones
abate galerías de cristal, dones del agua y de la noche, sirenas como cálices de espuma.

Acompañado de la referencia a *Le Quai de brumes* (1938, Marcel Carné) e imbuyéndose de su nostalgia, el sujeto poético parece pasear más bien por los recuerdos o por una película («ciudad extranjera» «Relato a dos voces»). Adquieren el mismo sentido que encontramos en el tercero de los poemas de *La muerte en Beverly Hills*: «La lluvia, en un parque de atracciones, tiene la luz plateada de las pistas de baile y los hoteles de otro tiempo». Y en el sexto del mismo libro leemos: «Estas calles no están lejos: están en el pasado. Podría pisarlas. Sólo un cristal en aquellas ventanas a la caída de la tarde, roto». La última de las frases se queda sin verbo, ¿qué ocurre con esas ventanas? ¿Por qué impiden pisar las calles? La voz es incapaz de terminar la frase al modo de los actores melodramáticos, los cuales suelen usar ese recurso para intensificar los momentos más emocionales. En cualquier caso, destáquese la importancia del transcurso temporal, siendo el cine precisamente *el arte del tiempo*, tesis que defiende el poeta en el artículo ya citado (1964b). La película es pasado. La experiencia urbana es una experiencia fílmica y viceversa.

En «Mazurca para este día» la lluvia acompaña el desasosiego de los asistentes a los últimos coletazos reivindicativos de la literatura catalana (fragmento en el que se recrea con el agua y que podemos hallar citado en el apartado 2.1.2.2.). El quinto de los poemas de *L'espat desert* empieza diciendo: «Associo la pluja amb els morts» y hacia su mitad leemos: «[La pluja] és de color de cendra/ i, als vidres, té el color que tenen els records». En la primera composición del mismo libro unos niños corren a causa del aguacero (citado en 2.1.1.1.). En *Marinejant* en el poema «Complain» encontramos: «en el record plou sempre». En *Els miralls* en «Tròpic de Càncer» unos niños se emocionan con la lluvia del recreo:

la desolada lluna que recordà la infància dins els llavis,
com quan érem petits, i al col·legi ens arraulíem els uns amb els altres al passadís
—plovia al pati—,
el fred d'aquells matins, quan la vida
era potser una aventura [...]
tot queda enrera: l'aigua és potser una promesa.

Y en el primer poema de *Aparicions* el *yo* poético reflexiona sobre un sueño que ha tenido, algo parecido al agua, el sujeto se encontraba sumergido en un estado de extrañeza. Aclara:

Sovint, ve de biaix
una pluja molt fina, a les primeres nits
d'un hivern massa temps demorat. Ja fresqueja
i el cel és un fanal enfosqueït de porpra
i aquests carrers mig buits semblen d'un altre temps.

La ciudad que se oscurece, que se resguarda, constituye para el sujeto un espacio de sueño que replica aquello que ha creído ver o vivir en otros tiempos, quizás el de las imágenes. El segundo de los fragmentos de «Segona visió de març» de *Els miralls* nos muestra cómo al *flâneur* le asaltan imágenes de la pantalla al visualizar lo que parece un sinsentido o un cúmulo de planos:

Fa fred, als barris més obscurcs, i la gent pensa encara
en la gorra de feltre i l'hule d'una Browning a la butxaca,
perquè a les dues primeres cantonades no, però a la tercera es trencarà d'un cop de puny
el vidre
i les nenes que juguen al carreró, com en un vell film de Chaplin
——rosses, un jersey de color esmorteït, els ulls de perla marina——,
ofegades amb llaços i cintes i la foscor del Metro,
quan el carrer d'Aribau semblava tret d'un noticiari de postguerra
(les noies enterrades al Fosar de les Moreres, amb consultori sentimental i olor de midó i
de cuina—— la ràdio, havent sopat, com una veu del país dels morts),
ànima, ànima meva, qui et cridava a un estiu de glicines?

¿Son las glicinas un eco de la lluvia? En cualquier caso, la voz poética construye un entorno urbano donde es la ilusión la que puebla de forma macabra los diferentes sujetos que se pasean por la ciudad y el anonimato. Los primeros parecen soñar con agarrar la culata de una pistola. Las niñas muertas quizás sean antiguas soñadoras, público de radio provinciana que sueña con aquello que queda al otro lado del altavoz, que no es otra cosa que la muerte. Y sueña también el propio mirón quien asocia las calles a una película de Chaplin. No a la segunda esquina, sino a la tercera, es decir, una vez se ha adentrado en el paseo, en sí mismo, una vez deja atrás lo social y entra en el espacio solitario de la calle. Ahora bien, en el fondo, todos esos personajes no dejan de ser proyecciones del *yo*, ensueños de violencia, de amor y de fantasía que

parten de la mirada del poeta. En el primer *Dietari*, en la entrada «Tres forasters a Londres», Gimferrer reflexiona acerca de Edgar Allan Poe, Henry James y Joseph Conrad y sobre cómo cada uno de ellos encuentra en Londres su ciudad, la proyección de sus propias ensueños. Apostilla: «I mireu si és curiós: cadascú, a la gran ciutat, hi troba el que ell ja portava a dintre» (1995b: 246). El sujeto de Gimferrer halla en Barcelona un espejo de sí mismo y una pantalla que permite la plasmación de su desencanto, siendo a su vez la reificación del dolor. Jaume Pont analiza en su artículo «La poesia de Pere Gimferrer (1970-1978)» el símbolo del espejo en *Els miralls*:

Mirar-se al mirall és quelcom més que el retrobament de la pròpia imatge: és la fixació de la nostra mirada interior en tot allò que hi ha darrera aquesta imatge sensible i que resta amagat del món de les aparences. El poema esdevé aleshores el camp de proves («el provador») d'un procés on tot es barreja i no té nom, on tot es confon damunt els miralls giratoris, a l'esguard d'una *simultaneïtat compositiva*, d'una *ambivalència* i *opacitat conceptuals* que no distingeix la realitat de la ficció, el passat viscut del present o del futur, el record de l'acte fàctic, el pensament d'allò que és matèria dels sentits (1980: 111).

El espejo sirve a modo de reconfiguración y reconocimiento de uno mismo. La ciudad, con su aspecto cambiante, con sus irregularidades o con sus recovecos es imagen física de una psicología inabarcable, es la metáfora del *yo* por la que discurre el sujeto poético. En ella se encuentra el recuerdo, la realidad presente y la posible o lo que pudiera haber sido.

En el primer *Dietari* hallamos la entrada «El senyor Kramer» en la que habla sobre la película filmada por su compañero Néstor Almendros y que fue galardonada en los Oscar de 1980 con varias estatuillas. Reflexiona acerca del realismo de la película, el cual sitúa muy cercano al neorealismo italiano, aunque subrayando fugazmente las diferencias. *Kramer contra Kramer* es una película que pretende ser sincera, hablar sobre un matrimonio real y Gimferrer reflexiona:

El nostre món —la vida corrent barcelonina— és com una mena d'esborrany molt tosc, o potser ja fet malbé abans d'arribar a néixer, del món visual de *Kramer contra Kramer*.

Empolsinat, sollat per taques olioses, desendreçat, és, tanmateix, un esbós d'aquest altre món tan net i tan clar que veiem a la pantalla. Però la distància és d'atmosfera visual, més que no pas d'atmosfera moral. La gent que cada dia, al carrer d'Aribau —sorollós, amb arbres pelats i façanes hostils i zumzeig d'autobusos i de clàxons que lladren— fa cuia per veure *Kramer contra Kramer* —una ciutat ordenada, uns carrers ben deixats i abellidors— obeeix a un dels impulsos més antics que pot suscitar una pel·lícula: la identificació (1995b: 359).

Barcelona si es lo que lleva dentro Gimferrer, en relación con la entrada del *Dietari* más arriba citada, representa para él una versión algo desmejorada de aquello que ha podido ver en el cine. La identificación, en las palabras de Gimferrer, parece obedecer a un impulso de embellecimiento o de idealización. ¿Nos identificamos o queremos identificarnos? La pregunta recorre de una forma implícita gran parte de las reflexiones artísticas del poeta, incluida también su primera etapa veneciana. Y es que la ciudad ideal para toda su generación fue Venecia.

Germán Labrador Méndez en *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)* (2017) habla del *venecianismo* como un estilo que construye «ciudades del deseo» (277), es decir, ciudades donde la mirada del poeta transforma la realidad. Para la descripción de Barcelona, más bien, hallamos una «ciudad deseante», esa que se denuncia en poemas como «Paranys», poema introductorio de *Els miralls*. La primera parte de la composición concluye con el verso «*où sont où sont the dreams that money can buy?*» que como ya hemos dicho en el apartado 2.1.1.1. hace referencia a la película *Dreams That Money Can Buy*. Este film se inicia con el siguiente mensaje introductorio: «This is a story of dreams mixed with reality». Esta misma frase podría aplicarse también al propio poemario *Els miralls*. La película trata sobre un vendedor de sueños. Germán Labrador Méndez expone el tema de fondo:

La cinta se interrogaba por la posibilidad de una vanguardia curativa, una *farmacia* que sirviese a la vida, aún en el interior del capitalismo, en lo que es una temprana especulación sobre la sociedad del espectáculo. El problema consiste, justamente, en que esos sueños no están en parte alguna, no han sido soñados por uno mismo, sólo son otra película (2017: 297).

Los sueños que se pueden comprar son el propio cine, una mera ilusión, es la vanguardia creativa de los años surrealistas (pues participan en el filme Max Ernst, Man Ray y Marcel Duchamp) que confecciona esta pieza donde se denuncia la imposibilidad del *statu quo* materialista de alcanzar las metas que impone a sus ciudadanos-consumidores. Pudiéramos, además, añadir otro intertexto que es el de *El halcón maltés* (Huston, 1941), cuando el policía le pregunta a Sam Spade, el personaje interpretado por Bogart, qué es esa figura que sostiene, siendo esta el codiciado halcón. El detective privado responde: «*The stuff that dreams are made of*». Es esta una referencia clara al monólogo de Próspero en *The Tempest* de Shakespeare. Lo determinante en la película es que gira en torno a uno de los *mcguffins* más célebres de la historia del cine, un objeto que en sí mismo termina por ser irrelevante pero que sirve a modo de motivador de la historia. El halcón maltés es esa pieza codiciada por muchos. Los personajes pretenden pagar cantidades exageradas por él, pretenden comprar sus sueños, esa cosa misteriosa cuya historia podría ser perfectamente un fraude. Las copias se mezclan con el original. Quizás, incluso, el original jamás existió. Realidad y fantasía convergen en

una ambigüedad irresoluble. De hecho, sin dejar de lado la cita al poeta británico, podemos añadir todavía más intertextos que nos permiten ampliar el mapa de referencias. En *No en mis días* Gimferrer incluye un poema llamado «The Tempest». Aquí la voz lírica se lamenta por la poesía, por esa cosa indefinible, cuya característica fundamental (por lo menos en el ámbito moderno) es la ambigüedad. Leemos en sus versos: «De las barbas del cielo caen hombres barbudos:/ son los oficinistas de la lluvia». La pintura de Magritte *Golconda*, acude para dialogar con las palabras de Gimferrer y lo hace con toda su carga surrealista, igual que más arriba han hecho Ernst, Ray y Duchamp. El estilo vanguardista trató de explorar los límites entre realidad y sueño, entre lo dado y el deseo, y quizás a partir de ahí podamos sospechar una significativa y estrecha relación con el cine. El núcleo parisino artístico de los años 20 supo explotar el séptimo arte de una forma innovadora. Tanto fuese con *Un chien andalou* (Buñuel, 1929) como con *La Coquille et le clergyman* (Dulac, 1928) y no es de extrañar que esto fuese así, dada la ambigua experiencia que le ofrecía al espectador: ¿ver es igual a vivir? ¿Experiencia o ilusión? Así, en esta línea que sondea el uno y el otro lado de la pantalla, Gimferrer discurre por los versos de «The Tempest», tragicomedia con tintes oníricos (así lo ha explorado el cine británico en dos versiones ilustres, sea la de Derek Jarman en 1979 o la de 2010 de Julie Taymor), y añade una nueva referencia a través de: «El pizarrón del agua borró las chimeneas/ en un país de los deshollinadores». El tiempo y lo dado aniquilan eso que fue tan real, esto es la escena de *Mary Poppins* en la que Dick Van Dyke baila junto con Julie Andrews sobre los tejados de Londres, acompañados por un coro de deshollinadores. ¿Acaso la ilusión infantil que despertó la secuencia fue una mentira?

Perseguido por la frustración de un paraíso perdido, el del patio de butacas, el sujeto poético circula por «ciudades deseantes», alejadas de la Venecia de la adolescencia gimferreriana. Podemos citar de nuevo a Germán Labrador Méndez y su artículo «*In stercore invenitur*: sacralidad, coprofilia y melancolía en *Mascarada* de Pere Gimferrer» (2003) donde analiza varios aspectos de la obra del poeta barcelonés. Ahora nos interesa el apartado dedicado al paseo del sujeto poético por París en *Mascarada*. Lo urbano, aquí, es descrito como un infierno. Labrador Méndez considera: «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» (221). A lo largo de esta sección hemos podido comprobar ese desagrado por parte de Gimferrer hacia la realidad del momento, y, más concretamente, hacia la sociedad tardofranquista. Sin embargo, eso no impide que su crítica se extienda a distintos contextos. Si acudimos al estudio de Labrador Méndez, el más arriba citado, podemos ver cómo el crítico analiza de qué manera los novísimos y las generaciones que vinieron después y que cultivaron la poesía a lo largo de las décadas siguientes miraron con escepticismo la nueva democracia y el estado degradante del capitalismo. En su artículo dedicado a *Mascarada*, además, Labrador Méndez menciona cómo en el poemario la crítica a Felipe González y el estilo

tienen claras reminiscencias decimonónicas. El estilo finisecular modernista contagia el libro de Gimferrer, donde el artista, el amor y la belleza se enfrentan desde la alcoba de la intimidad contra el plano callejero de una vida corrupta.

A este análisis de Labrador Méndez, podemos añadir las conclusiones de Sorlin. Leemos en su análisis que la impresión que dan ciertas imágenes de noticiario de la ciudad es una impresión desvirtuada, caótica, como si fuese un cúmulo sin relación alguna y que es en la interacción social donde la ciudad adopta su identidad. Aquí la calle Aribau de Barcelona es vista a través de las noticias: algo frío y desconectado donde los sujetos no son capaces de establecer comunicación. Unos sueñan con la violencia, otras con los seriales radiofónicos, otro con un verano de glicinas. Esto es lo que en el sexto poema de *L'espai desert* el yo denomina: «el temps del gas a la ciutat dels morts». La ciudad es un lugar de vacíos a presión, de ansiedades rabiosas que luchan por salir pero que no pueden: «Les targetes de vol diuen els nostres somnis». En los mismos versos el sujeto pasea por la Barcelona crepuscular. Todo cuanto describe son quedades, quizás apocalípticas al vaticinar un vaciado completo de lo urbano, aunque quizás existenciales, al reflexionar acerca de la nada que ocupa todo:

Veus ara el temple enderrocat, el temps
de cases amb façanes esborrades,
d'aparadors de vidres espoliat i foscós,
el temps d'homes amb cares que es van fent foneditss,
mans que un fum evaporava, cotxes com capses buides de mistos, ascensors
sords en una paràlisi de cables,

El poeta solitario identifica la realidad como un cruce de caminos temporales. En el esplendor de la modernidad intuye su destrucción. Ve también el vacío en las caras de los transeúntes, cuyos rostros parecen deshacerse, perder consistencia, a la manera de los maniquíes de De Chirico. ¿*Hollow men* a la manera de T. S. Eliot? ¿*Hommes approximatifs* a la manera de Tristan Tzara? ¿Casi personas? ¿Marionetas? Al fin y al cabo, son sujetos que podríamos relacionar con el soldado de «Tròpic de Càncer» quien, a su vez, puede recordarnos al acompañante de Cléo en *Cléo de 5 a 7*, de Agnès Varda. Tanto Cléo como él están enfrentados a la muerte. Él va a partir pronto hacia Argel. Ella se enfrenta a un posible cáncer. El paseo por París se ha convertido en un sinsentido. Si la lluvia, el vacío, la noche o el crepúsculo desvirtúan el paseo y convierten a Barcelona-París en lo extraño, la conciencia de la muerte y la finitud del sujeto y de todo un contexto cultural acentúan aún más el sinsentido.

Comentando la publicación de *U no és ningú* de Joan Brossa en «Un llibre vermell» del primer *Dietari*, Gimferrer aduce el adjetivo del régimen *rojo-separatista* para definir el libro del poeta barcelonés y comenta respecto al contexto totalitario: «la gamma grisosa d'un país amb la cara esborrada per les llargues ferides i la por als carrers freds i deserts» (1995b: 215). La España totalitaria es una España vacía, sin identidad, cuyos rasgos (de la misma manera que una ciudad sin personas) quedan desdibujados en una falsedad irónica. Respecto al acto de resistencia poética de Brossa, Gimferrer puntualiza: «Un llibre fet de nit, com cridant i colpejant a les palpentes» (1995b: 215). La Barcelona que aparece en esos versos, es una ciudad que se ha mantenido encerrada hasta ahora. El soldado que leeremos a continuación es como si no hubiera salido nunca. Su primer paseo, es la alucinación de un sueño extraño:

El soldat no el coneix ningú, i els llums se li encenen
a una ciutat de noms desconeguts: passeigs ombrejats de plàtans,
tot allò té un passat, però li és ben estrany: els gestos singulars, els familiars costums,
i ell veu tot passejant les noies amb cabells curts, d'una revolada envien un bes darrera els
vidres
i ell n'és exclòs: pel soldat, com si fos invisible,
la realitat no té existència objectiva.

Nótese cómo los ojos del soldado se encienden al mundo, igual que los *faros* de Martínez Sarrión o la mirada fascinada del niño en «Relato a dos voces» quien busca al asesino. El soldado ha vuelto de la guerra y encuentra cosas familiares pero no es capaz de conectar con ellas. Entiende que las cosas tienen historia pero se siente apartado de su tiempo, el cual se bifurca en una infinidad de sentidos. Ahora bien, adoptemos el intertexto de *Le Quai des brumes*, que como se ha dicho, resulta mucho más evidente por su mención en el quinto poema de *La muerte en Beverly Hills*.

En este caso encontramos un soldado desertor. Originalmente es de París. Llega a Le Havre y no conoce a nadie. Su sentido de la justicia es tajante y, *a priori*, ético, pese a que parece sentirse torturado por algún funesto hecho del pasado relacionado con la muerte. Por sus diálogos, entendemos que hubo un momento en que fue feliz. En una de las escenas, Zabel, el tío de su amante, le pide que mate a un hombre. Jean se enfada. Lo agarra por las solapas y le dice: «Escucha, en Tonkin vi un bicho asqueroso, verlo moverse daba ganas de vomitar. Lo llaman escolopendra y tú te pareces a ella. Tu voz da asco, como si chapotearas en el cieno con alpargatas viejas. [...] ¡Todo lo malo que he hecho ha sido estando furioso! ¿Entiendes? ¡Porque cada vez que pasa algo bueno viene alguien como tú a fastidiarlo!» (00:54:06). Jean representa la crisis existencial propia de finales de los años 30 y que tuvo su continuidad tras la II Guerra Mundial a lo largo de

toda la segunda mitad del siglo XX. El soldado se da cuenta de que nada tiene sentido. Busca en el amor un refugio. Sin embargo, la misma realidad se lo arrebata. La distancia que media entre la plenitud y la desazón es uno mismo o la sociedad insalvable. Finalmente, el desertor debe adoptar una nueva identidad. Justamente se adueña del pasaporte y la vestimenta de un artista que se ha suicidado en el mar. Trata de huir a Venezuela. Cualquier posibilidad de escapar es imposible, antes de poder coger el barco, el destino le dispara por la espalda.

2.2.3.4. Ciudades reescritas

Retomemos a Sorlin para acabar de perfilar la visión de lo urbano que hallamos en Gimferrer: «La visión actual de la ciudad, a la que quizá deberíamos llamar posmoderna, es de una realidad fragmentaria, estratificada y fluida, un palimpsesto, es decir, la coexistencia de formas asincrónicas, o un *collage*; en otras palabras, un vecindario de formas estilísticamente distantes» (2016: 27). Por las calles transitan recuerdos y pensamientos, reflexiones aisladas, impresiones que carcomen al sujeto. En el tercero de los fragmentos de «Tròpic de Càncer» hallamos:

Una darrera franja a l'obscur Montjuïc,
el fum i la foscor dels afusellaments, el far, l'aigua que clapoteja,
la calç viva i els morts a la presó de Reading.

De Barcelona pasa a Wilde pero antes ha dejado constancia de los espacios de la muerte de la ciudad. El último verso citado parece decir, jugando con la antítesis de los significados, que la cal sigue tan viva como muertos siguen aquellos que quedaron atrapados en la prisión que les sirvió de tumba, siendo aquí la muerte el olvido que les brinda la sociedad española. Y, al mismo tiempo, podemos hablar de muertos que jamás han llegado a morir, sino que en una agonía ideológica siguen hiriendo al intelectual insiliado. Lorca lo sintetizó en otros términos: «Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo».

Las imágenes no cesan y asaltan al caminante quien en el silencio de los edificios intuye los ecos de un pasado que pese a estar enterrado sigue respirando, quizás mediante el mismo mecanismo que Jaime Gil de Biedma en «Barcelona ja no és bona» pero a través de intertextos (familiares) distintos. El palimpsesto que supone la ciudad (Sorlin) es reescrito en la mirada que lanza el espectador sobre un decorado que una vez albergó a unos agonistas que hoy han sido completamente olvidados. ¿No es, acaso, esta lógica una muy

similar a la que ya hemos comentado sobre la reapropiación de los discursos hegemónicos? Lo naturalizado, ese espacio usual, ese lugar sobre el que se posa la mirada común, es un espacio sobre el que se proyecta la mirada de quienes han olvidado a los muertos. La calle Aribau, el Fossar de les Moreres o el castillo de Montjuïc cuando pueden parecer espacios de lo familiar, se revelan como topografías de otros tiempos donde la barbarie que fue acusa a aquellos que pasean tranquilos y subraya la falta de consistencia de esa misma realidad distraída. En «Tròpic de Capricorn» leemos: «ens ha tocat viure uns anys inexistentes» y «tot sembla que succeeixi en el passat i és tan llunyà com ell». La Barcelona que finge es una Barcelona ahistorica, inexistente y prefabricada por el contexto franquista, el cual bajo pretextos aperturistas ofreció la ciudad al mundo y al turismo, es decir, a una ciudadanía también distraída y olvidadiza. En el segundo *Dietari* encontramos la entrada «L'huracà, a Jamaica» donde se reflexiona sobre una imagen en la que Montego Bay aparece devastada por un huracán. Gimferrer apostilla: «L'huracà no ha devastat un habitatcle humà, sinó una decoració: el teatre llampant i tènue del turisme, com una pantalla de paper encès davant el mar vast i blau» (1995c: 142). El teatro ofrece un decorado inexistente, una falsedad de cartón que en su silencio perpetúa la amnesia nacional. Y en *Fortuny*, su novela en catalán acerca de varios episodios de la vida de Marià Fortuny i de Madrazo (pese a que más bien el escenógrafo ejerce de eje sobre el que giran personajes históricos, ciudades y decorados), encontramos una crítica de la Historia como relato manipulable por las tiranías. Sobre Hitler y Mussolini, la voz narrativa afirma: «La Història com a òpera [...] la Història com a laberint [...] la Història com a escenografia: simular Història és fer Història [...] la Història com a itinerari, la Història com a jardí [...] la Història com a funció de putxinellis, la Història com a museu dels horrors, la Història com a parada dels monstres i dels nans per a un déu salvatge i fosc» (1995d: 293). En *L'espai desert* el laberinto temporal de Barcelona se convierte en un callejón sin salida. Recordemos el segundo de los poemas del libro, donde la mirada, tras repasar una fotografía y enfrentarse finalmente al puerto de la ciudad, acaba por desviarse hacia el cielo, como si a fin de cuentas fuese la única salida posible, pues el espacio urbano o una instantánea no son capaces de ofrecer nada más que su silencio. Un silencio que se emparenta con la callada complicidad del olvido.

En el primer *Dietari* podemos encontrar reflexiones del mismo cariz. En sus descripciones urbanas muchas veces los lugares se convierten en enclaves donde el tiempo, de una manera fortuita, reúne la distracción de transeúntes atareados y de avatares históricos decisivos o la calma de una arquitectura solitaria y la reflexión de alguna mente literaria. En «El parc i el museu» la voz narrativa describe la pequeña calle Velázquez de París. Esta desemboca en el parque de Monceau, jardín en el que la reina María Antonieta trató de congraciarse con la multitud airada. «Però, ara, la gent que s'asseu al parc Monceau no pensa pas en la reina guillotinada. Mireu-los: n'hi ha que fan ganxet, o que beuen llet i mengen barres llargues de pa»

(1995b: 239). Otro ejemplo, entre muchos, podría ser el de «Un rus a Florència» donde, de nuevo, se describe la quietud de una estampa, en este caso el palacio Pitti de Florencia. A continuación, la historia se inscribe en él, esta vez es Dostoievski quien con su correspondencia da cuenta de la impresión que le causó la ciudad italiana, su cielo y su luz.

En el *Dietari* hallamos más bien reflexiones de un imaginativo *flâneur*, en cambio, en la poesía nos topamos con una voz contestataria y crítica con su contexto. Gimferrer usa sus versos para lanzar una diatriba contra una sociedad adormecida en el totalitarismo franquista. En *Els miralls* la amnesia urbana contrasta con la memoria del *yo* poético, que no puede evitar verse asaltado no solo por la Historia sino también por aquella infancia en la que quizás él también era capaz de ignorar la imaginería de la opresión. Recuerda en «Tròpic de Capricorn» el silencio: «i el silenci, la impressió dominant és de silenci a les tardes amb la casa adormida». La ciudad no habla, entonces, es mero sosiego.

i això era la meva infància fins que de cop s'esfondrà
i una tarda, quan anaven a deixar-me per la Festa Major,
em vaig posar a plorar als braços de la meva mare
i mai més no hi vaig tornar que no fos de visita: aleshores, i no en cap altre moment,
penso que va acabar la meva infància.

Veuràs, no és gaire fácil

i els anys s'ho enduen tot ——aquest moment als vidres del cotxe amb els llums vermellos de la ràdio que
recorda Sidney Bechet——

La radio, aquello que conecta con los muertos, como ya hemos visto, le evoca el recuerdo. La banda sonora ha ejercido de hilo conductor y le ha permitido acercarse hasta ese momento de crisis adolescente, de revelación, de momento en el que se da cuenta de aquello que esconde el silencio. En el coche ocurre esta anamnesis. Es relevante de qué forma lo hace: «als vidres». El coche, el tren y cualquier vehículo se ha comparado muchas veces con el cine. Las imágenes desfilan mostrando parte de una realidad inabarcable. ¿Acaso no ha visto en el cristal la película de su vida? Esta vez no ha sido la Historia la que lo ha asaltado, sino su propia temporalidad, un instante de la infancia. Usemos como ejemplo la película *Possessed* (Brown, 1931) en la que Joan Crawford, interpretando a Marian, se acerca a un tren que pasa (00:03:46). Aquello que ve la deja anonadada. Escenas diferentes se combinan a medida que se suceden las ventanas. Slavoj Žižek en *The Pervert's Guide to Cinema* (Fiennes, 2006) afirma: “She approaches the rail, the train is passing and it is as if what in reality is just a person standing near a slowly passing train turns into a viewer observing the

magic of the screen [...]. Becomes the screen of her dreams. This is cinematic art at its purest" (00:03:28). En Gimferrer la ventanilla, imbuida del poder enajenante del marco, transforma cuanto muestra.

En *No en mis días* podemos encontrar «Teatro de sombras» donde la idea de una ciudad que no puede acallar todos los textos que la constituyen es evidente, esta vez reforzando esa mirada desde la propia forma del poema. Un *collage* de referencias se comprime en el espacio de la plaza del Ángel de Madrid, uno de los escenarios que aparece en *The Spanish Earth* de Joris Ivens, documental que de hecho ya se encuentra citado en «Relato a dos voces». «La voz de Joris Ivens es de hierro/ y la metralla encubre la ferralla». A partir de aquí llegamos hasta los escritores de la república, pasamos por el gesto de Zasu Pitts en *Greed* (Erich von Stroheim, 1925), por Anne Baxter en *All about Eve* (Joseph L. Mankievicz, 1950), por *La sepultada viva* (Aldo Lado, 1973), por *La ciega de Sorrento* (Carlo Rustichelli, 1953) y la lista continúa plagando las líneas de intertextos. La violencia del asíndeton formal e intertextual subraya el estado angustiado en el que se encuentra la voz poética, decayendo no ya en la recuperación de un sentido olvidado, como el que pueda tener el Montjuïc turístico, sino todo lo contrario, derivando en la aniquilación del sentido. Ni el exceso de memoria, ni el exceso de olvido son capaces de recobrar el Madrid perdido o de, más bien, reclamar la justicia de la sangre vertida sobre él.

En *Els miralls* encontramos «La presa del Palau d'Hivern» que rememora el episodio del asalto bolchevique durante la Revolución de Octubre. Siendo este un episodio de violencia, se cifran en él otras tantas escenas donde armas y uniformes aplastan la Historia a su paso. Se cita a los nazis y podríamos entrever en las imágenes el trasunto de cualquier gobierno autoritario. La presentación se realiza mediante planos en detalle que recuerdan a la recreación en el cine de noticiarios o secuencias que a modo de resumen dan cuenta de un suceso histórico: «ja són aquí les botes clavetejades i la xalina dels herois romàntics». Aquello, sin embargo, que resulta más significativo es el final:

escolteu la pàlvora i el foc, i la desfeta, el no-res,
metres i metres de pel·lícula grisosa, el Comissari del Poble assenyalant amb un punxó a
l'escala
topogràfica, els revòlvers negres,
els cinturons, la pell (escolteu la mort de Trotski), el gel i la foscor,
d'on venen aquest vent i aquest fred que fa a Europa?

Los primeros planos podrían perfectamente pertenecer no solo a un noticiario, sino a las imágenes de la exaltación nazi que Leni Riefenstahl recopiló en su *Triumph des Willens* (1935). Tal y como hemos dicho, la imagen del informativo es un reflejo de lo caótico y de lo violento. La ciudad, ese palimpsesto

descrito por Sorlin, es vista desde esa perspectiva porque en sí es una historia de violencia. Cada una de las capas que conforman la metrópolis es una forma de brutalidad que aniquila a la anterior, cada evocación es la remembranza de una muerte. *Metropolis* (1927) de Fritz Lang nos muestra las maquetas de edificios interminables que dibujan el retrato expresionista de un entramado colosal. No se termina nunca. La espiral de coacción a la que se somete la Historia es interminable. Recuérdese, además, que allí donde hemos visto las secuencias asesinas del noticiario ha sido en «Shadows» con la Guerra del Vietnam, imágenes ya comentadas en el apartado 2.1.2.1.

Retomemos, sin embargo, «Teatro de sombras». Resulta destacable una de las canciones citadas:

*que ni la Garbo
ni la Bertini
tienen el garbo de servidora
que tengo aires de gran señora...*

Andrés Amorós nos aclara la referencia. Esta letra pertenece a un chotis compuesto para la película escrita por Edgar Neville, y otros autores españoles, *Yo quiero que me lleven a Hollywood*, una cinta que se ha perdido pero de la cual se ha podido rescatar esta pieza musical. Amorós cita el texto:

Yo quiero que me lleven a Hollywood, pretendo en la pantalla destacar, deseo un Gary Cooper que me besé y que me paguen en dolars. Yo quiero pasearme en Cadillac, me encanta divorciarme cada mes, quiero en las cajas de cerillas salir también, salir también.

Yo sirvo «pa» el cine, yo sirvo también y yo también sirvo porque estoy Fetén. Yo tengo unas piernas, yo tengo un perfil y yo tengo cosas de línea y de aquí. Porque la Garbo ni la Bertini tienen el garbo de servidora y cuando filmo, me tambaleo y adopto poses de gran señora. Y estos lunares y estas hechuras que no las tiene ni el mismito Chevalier (2017).

Resulta irónico que en un acto de memoria la voz acabe citando la canción de una película que ha desaparecido, casi subrayando la incapacidad muchas veces de recuperar aquello que fue. El *yo* parece dudar de sí mismo, de su capacidad para legitimar aquello que dice. A lo que cabría añadir que comparte referencia con el poema «Shadows», el cual hemos visto remeda también las imágenes frías del informativo. Todo eso que evoca la voz poética en su paseo por la ciudad, no deja de ser otra cosa que un teatro de sombras chinas donde apenas podemos vislumbrar una silueta, una retazo de algo que fue, posiblemente, muy diferente de cuanto se ha podido oír.

A la ironía impuesta por el intertexto, añádase que la letra de la canción habla sobre la parte más enajenante de la propia pantalla, esa que hace olvidar la realidad y que conduce al espectador hacia sueños escapistas, hacia esa *pararealidad* que supone Hollywood. Si *The Spanish Earth* pretende luchar contra el olvido, la cultura de masas mira hacia otra parte, hacia esa que no permitía que *Llibre de Sinera* fuese siquiera tenido en cuenta o considerado como una fuente subversiva para el estado franquista.

Finalmente, en la última estrofa, la calma llega, el carrusel febril se detiene:

Ha detenido el tiempo su carrete:
en la plaza del Ángel gira el día parado,
movimiento perpetuo que es inmovilidad,
la precintada noche del poema
bajo el cielo de brujas de Madrid, [...]
tened piedad del cuerpo así crucificado de Madrid,
venid a ver ametrallado el ánsar,
venid a ver la sangre por las calles,
las vinajeras de la libertad.

Finaliza citando a Neruda y su poema «Explico algunas cosas» donde el tono evocador del Madrid que dejó atrás a causa de la Guerra Civil nos hace pensar, de nuevo, en «Barcelona ja no és bona» de Gil de Biedma.

En definitiva, la ciudad es el espacio de la multitud de soledades, marcada por la invasión de la imagen. Quizá podamos recordar que el plano general suele ser usado para el planteamiento de personajes superados por un contexto inabordable. Resulta remarcable que sea en *L'espai desert* y en *La muerte en Beverly Hills* allí donde lo urbano cobra más protagonismo, dos poemarios donde la búsqueda existencial conlleva un viaje en solitario. El espacio desierto de la ciudad es el erial de T. S. Eliot o, para encontrar algo más cercano, la Barcelona caótica de *Metropolitano* de Carlos Barral. Las palabras de Gimferrer hablan entonces sobre el ahogo. Harto del parloteo ignorante de un taxista leemos que la voz del sexto poema de *L'espai desert* sentencia: «Ciutadans branquials». La realidad social de los setenta se presenta como una atmósfera agobiante y muerta, carente de sustancia, «una societat grapejada i barroera» (1995c: 168) sentencia en «Terrassa Martini», entrada del segundo *Dietari*. Coches. Movimiento. Luces. La escena, no obstante, no cambia, no avanza:

El sot de l'ésser. Sempre les mateixes

paraules, amb el dring del fals metall
o el foc de la palla, amb la claror fingida
de la quincalla, blanca i espectral
com si, un cop més, l'escena ja filmada
tornés a repetir-se, aquests carrers
amb llum de gas, una postal de Londres
de matinada, tot un sol enigma

Frente a esta Barcelona falsaria, aparece en Gimferrer una ciudad transida de melancolía. Recuerda en «Escaires» una tarde en la Fundació Miró, la cual se encuentra en Montjuïc. La memoria se adentra más allá de sí misma:

Jo havia escorcollat els arxius de la Fundació Miró, en unes tardes silencioses, quietíssimes, ara amb un sol benigne, ara amb una claror llisa i equànim, com filtrada en un aquari submarí, a l'amplària dels finestrals, on s'expandia el verd dels arbres; o bé, enfosquit-se tot, sota la pedregada tèrbola, violenta i breu o la tamborinada wagneriana i l'aiguat oceànic. De vegades, quan sortia, la gespa i els matolls, humitejants, em convidaven a flairar el record de la pluja caiguda llargament del cel pels senderols muts i deserts de Montjuïc (1995b: 323).

Es una Barcelona callada, la que recuerda el poeta, luminosa a veces o húmeda a causa de la lluvia. Es el telón de fondo de un *homo viator*, casi un caminante machadiano que debe abrirse camino por los senderos mínimos de la montaña. Es, en cambio, el vehículo, la fuente del ruido, el origen de esa Barcelona más olvidadiza, más estruendosa, la que es conducida por un taxista ignorante. Tómese como contrapunto a la ciudad silente la descripción del metro que hace Gimferrer en «La vida subterrània»: «És, ací, verament, la caverna orba i remota²², el ventrell fosc de la ciutat, els pulmons que esbufeguen en la negror soterrada. Lloc de passadisos immensos, on la gernació, espessa, flueix en silenci, sense cridòria, a un ritme igual, només amb una fressa constant de passos que bressen l'oïda» (1995b: 329). La visión casi infernal que nos ofrece Gimferrer habla sobre un espacio sin historia, un lugar donde su memoria se queda encallada en la multitud anodina en la que se mezcla. Nada despunta. Toda una ciudadanía sigue un mismo camino, visión que parece emular la salida expresionista de los trabajadores de la gran fábrica de *Metropolis* de Fritz Lang. Frente a este espacio oscuro, se destaca el barrio diáfano de Sarrià:

²² Fragmento que recuerda al inicio de *Metropolitano* de Carlos Barral, al poema «Un lugar desafecto»: «Penetraré la cueva/ de bisonte y rafí riguroso,/ la piedra decimal que nunca/ conoce» (2019).

Si arribem a la darrera parada del trajecte, a la plaça de Sarrià, rescatada als estralls de les obres d'ampliació ferroviària, és un illot, gairebé un món indemne. La vila de Sarrià, en el fons, no ha perdut la seva identitat; es manté, augusta i quieta i antiga, com un burg del segle passat, a despit del farrigo-farrago dels cotxes. Hi ha passatges i placetes i reixats i carrers breus i silenciosos. Mireu: aquest és el carrer de Setantí, aquí hi viu J. V. Foix. Hi ha un cel de vidre blavejant i ters.

Una mica abans —si baixem a les Tres Torres— hi ha aquell camí que encara em sé de cor, adolescent, el feia cada dia a peu —sortint de l'estació al capdamunt de la Via Augusta— per arribar a la Facultat de Dret. Eren carrers, llavors, sempre espaiosament buits, amb una llum molt clara de sol de matí, crua i forta en ple hivern, martellejadora a l'estiu, suau com un fresseig o un murmur que ens oregés l'ànima en el temps que som ara, a l'arribada tènue de la primavera, en un abril assolellat, ventós i indecís (1995b: 327-328).

En estas nuevas calles encontramos el tiempo adentrándose por cada rincón, despertando la vida que recuerda el transeúnte. Luz, vacío y silencio son los constituyentes fundamentales de esa ciudad que reflexiona sobre sí misma con el *homo viator* que recorre sus calles. Ahora bien, ese *caminante* parece, en cierta manera, encontrar el vacío en ambas Barcelonas. Una es la que no le devuelve el reflejo. La otra parece sugerir un insistente *memento mori*. Así pues, de una forma u otra, es con el *hoyo del ser*, aquel con el que concluye el décimo poema de *L'espai desert*, con lo que se topa el *homo viator* o el *flâneur*, con la sensación de que cuanto vive no es auténtico. Retomando el sexto poema leemos: «Cada acció/ té un revers ritual i totèmic. Fressem/ camins que són només l'eco d'altres camins». Lo material es una copia de una virtualidad precedente. Sea a causa de una ciudadanía carcomida por discursos enajenantes o sea por las imágenes cinematográficas que han construido el ser de una voz desorientada, en este caso por Londres, al igual que Eliot. Ya leemos en *Arde el mar* el poema «Puente de Londres» que termina: «Mi corazón yacía como una rosa en el Támesis». Y encabeza la composición una cita de *Rayuela*: «¿Encontraría a la Maga?». Estas son las palabras de Horacio Oliveira quien espera sobre el Pont des Arts de París. Dos puentes. Dos ríos símbolos de dos ciudades históricas. Metrópolis. Lugares para el cuestionamiento, pues son espacios de paso, caminos utilitarios que han terminado siendo espacios de muerte al facilitar el salto a los suicidas. Lo urbano, en definitiva, recorre toda la literatura del siglo XX como el decorado del desasosiego. En Gimferrer este toma el cariz de un filme de cine negro o del travelling irónico, enfadado y perdido de la Nouvelle Vague.

2.2.3.5. El hotel. Feliz hogar del desarraigo

Sin embargo, también podemos encontrar otra visión de la ciudad en la última de las etapas del poeta barcelonés, aquella en la que el tema de la plenitud amorosa toma posesión de la voz poética. Podemos comprobarlo a través de dos libros: *Amor en vilo* y *Tornado*. En ambos, el *tú* es Cuca, la chica con la que pasea por varias ciudades, las cuales adquieren un valor positivo precisamente por su ocultación. Cuca se adueña del objetivo de la cámara, de la visión del *yo* y hace que las ciudades pasen a ser meros decorados. Cuando antes han representado vacíos por la falta de personajes principales y la abundancia de secundarios efímeros, ahora se convierten en telones de fondo que refuerzan la idea de estar viviendo una película.

Las calles pierden su presencialidad y son sustituidas o por los andares de Cuca o por el hotel, símbolo de una sexualidad desatada. En *Amor en vilo* tenemos dos poemas que se titulan «Hotel Alexandra». En el segundo de ellos se menciona Roma y en el primero se refiere al *tú* como «dama romana», por lo que podemos entender que se encuentran en el hotel homónimo de la capital situado en Via Veneto. No es esta una calle cualquiera para un cinéfilo como Gimferrer, sino que es el decorado por el que se desarrolla la *Dolce Vita* (1960) de Fellini. ¿Cuca es Anita Ekberg? Podemos inferir ciertos detalles sobre el fondo y hasta cierto punto aventurar un idilio de paseos y efusiones nocturnas; sin embargo, lo interesante aquí es que la ciudad desaparece. El título destaca dónde ocurre todo pero el primer plano de Cuca oscurece todo cuanto la rodea. Roma es el hotel Alexandra. Ya no nos encontramos con la voz de un paseante filósofo sino con la de un ávido amante que usa el glamour del viaje como mero *atrezzo*. Así ocurre en «Ecbatana» del mismo libro. En él se mencionan varias ciudades: Cork, Nueva York, York, Addis Abeba y Barcelona. Esta última es referida a través de la calle Tuset, recordando una experiencia indefinida de 1968. Se habla sobre el *Stork Club* de Tuset, una discoteca a la que solía acudir la burguesía catalana y la intelectualidad barcelonesa: la *gauche divine*. De la misma calle habla en «En el retorn d'Helenio Herrera», capítulo del primer *Dietari*, donde afirma que Helenio Herrera va ligado «als inicis de la desclosa del cosmopolitisme hedònic i —adònic— de Tuset Street, viu i llampant de plàstic i de colors cridaners» (1995b: 290).

El *Stork Club* fue un local equiparable al *Boccaccio*, situado unas calles más arriba, en el 505 de la calle Muntaner. Además, también, tenemos la mención de Ecbatana, que tanto puede ser la ciudad siria como la iraní, aunque más bien la ciudad que encontramos aquí es la mencionada por Rubén Darío en su poema «La hembra del pavo real» donde el autor despliega un estilo muy similar al que ofrece Gimferrer. El poeta nicaragüense empieza: «En Ecbatana fue una vez.../ O más bien creo que en Bagdad.../ Era en una rara ciudad,/ bien Samarcanda o quizás Fez». Gimferrer viaja también con la visión de una *donna angelicata*

que es Cuca, a través de un mapa transido de exotismo, elemento que hallamos también en Darío: «Era una voluptuosidad/ que sabía a almendra y a nuez/ y a vinos que gustó Simbad...». En este último, el arte menor construye una sonoridad musical propia del autor de «Sonatina», un recurso que combina la trascendencia del referente con el carácter risueño y erótico del juego amoroso. Gimferrer se sirve del mismo recurso. Los versos, cortos y algo paródicos, al estilo de un poema infantil, juegan con la eufonía de los topónimos y viajan a través de los mismos como quien se prueba uno u otro disfraz. Las ciudades decoran el exotismo exuberante de Cuca. Han perdido su peso histórico, el *boyo de su ser*, y han recobrado, en su lugar, un significado más lúdico. Se hace así honor a la contracubierta de *Amor en vilo* donde leemos una conversación entre Octavio Paz y nuestro poeta: «dentro de 10 años será usted un hombre joven y dentro de 40 un viejo, pero siempre será, estoy seguro, un poeta joven. Con esto no quiero decir un poeta imperfecto sino un poeta dueño de esa perfección que sólo lo joven tiene». Estas mismas palabras las comenta Julia Barella: «Efectivamente, en estos últimos libros [*Amor en vilo* y *Tornado*] nos encontramos con un poeta joven y enamorado, lujurioso y radiante, que se deja llevar por una incontenible pasión por esas palabras que desde la historia de nuestra lengua, desde la tradición literaria nos han hablado del amor, con sus símbolos y metáforas, con sus sonidos, sus rimas y metros» (2011: 15). Y es que la segunda etapa castellana de Gimferrer tiene, pese a la mirada adulta y erótica, un componente juvenil. Los versos juegan con la métrica, con la rima, con los referentes, con el lector... Todo parece al final una persecución digna del escondite, donde los amantes tienen todo por descubrir, como una suerte de segunda infancia. Todo fascina. Los nombres embelesan y, a la vez, poco importan.

En los tres poemas titulados «Casablanca, 5:30 P.M.» podríamos esperar alguna referencia al clásico de Michael Curtiz (1942) pero no es así. Dada la importancia del cine en toda su obra, podemos intuir cierta relación, pero aquello que sí leemos en sus versos es más bien una recreación de *El nacimiento de Venus* y otros intertextos que toman a la diosa como protagonista, como pudiera ser la «Oda a la flor de Gnido» de Garcilaso de la Vega. La luz y el mar se conjugan para presentar una Cuca divinizada en la luz de la tarde, quizás a causa de un paseo por el puerto, quizás por la visión de su desnudo en la habitación.

El segundo soneto se inicia de la siguiente manera:

La violencia del sol en la marina
como en tu cuerpo de coral y espuma:
yo conocí aquel tremolar que trina
cuando miré la plata de tu bruma.

Pues toda tú, según la luz se afina,

te expandías en haces de oro y pluma,

«La plata de tu bruma» es aquello que más se acerca a una imagen en blanco y negro, imagen que adquiere color, volumen y consistencia («te expandías en haces de oro») y que, por lo tanto, cumple con los deseos amorosos de una cinefilia frustrada. En la ciudad y en la luz nace Cuca. Y Gimferrer (o su *voz* poética) nace en ella: «tus rosas me dan vida en un puñal».

Es en la tercera composición que aparece un elemento de la ciudad: la acera. Y esta sirve como espacio por el que corren los enamorados o el lugar donde el sujeto es alcanzado por el amor. De nuevo, la luz de Cuca es tan intensa que oscurece todo cuanto la rodea, incluida la reflexividad de la calle vacía. Ocurre algo similar en «Walking around», poema del que ya hemos hablado en 2.1.1.1., o en *Tornado* con «Maids of Cadiz» donde el Puerto de Santa María sirve como telón de fondo (junto con la banda sonora de Miles Davis) al despliegue de poder sensual del caminar de *la chica*.

En el mismo libro, «Is Paris burning?» nos ofrece otro poema donde la presencia de Venus a través de la mención de Botticelli se hace patente. Los amantes parecen no salir del dormitorio y las referencias cinematográficas se hallan no solo en el título (película de 1966 de René Clément), sino también en el cuerpo, añadiendo a la capital francesa la metrópolis londinense. En las calles de esta última se describe el paseo melancólico de Calvero, personaje protagonista de *Candilejas* (1952) de Chaplin.

Como vemos, en esta última etapa, muchas de las referencias cinematográficas no se hacen de forma explícita y si se mencionan es para hacerlo como mero nombramiento, sin llegar al desarrollo, casi como si asistiésemos a las confesiones amorosas entre Gimferrer y Cuca. El poeta hasta ahora ha hablado con el lector y, por ello, ha buscado la consolidación de referencias. Ahora, no. En la complicidad amorosa, la sola pronunciación de una palabra puede ser referencia suficiente como para rescatar una chanza o toda una conversación. Es aquí donde llega el lector, algo desarmado y perdido. No sabemos qué escena ha ocurrido exactamente en Casablanca, en Londres, en París, en Nueva York o incluso en la estancia del vagón de un tren; quizás «The great train robbery», poema ya citado, sugiera otra fantasía sexual más con el telón de fondo del viaje.

En el primer *Dietari* Gimferrer asocia el tren con una personalidad que nos puede hacer pensar en una suerte de mujeriego asiduo de hoteles y ciudades: Hector Baltazzi. Hombre y apátrida de finales del siglo XIX, viajó por toda Europa, congraciándose con la élite política y la realeza. «Baltazzi és l'etern habitant dels *wagon-lits*, l'home errabund; mena una vida provisional i flotant, primer a Viena, més tard a París, sempre arruïnat, però sempre amb un seguici llampant de gent internacional» (1995b: 175). Gimferrer nos muestra en su poesía esta cualidad errabunda pero plena: el amor de trenes y hoteles, la sensualidad de los viajes al

estilo de James Bond o la consecución del sueño del Holandés Errante (fantasía del desarraigó y figura que se encuentra entre el deseo y la maldición). Añádanse las palabras de Gimferrer en el *Dietari* segundo en la entrada «A l'hotel Windsor»: «Un hotel no és ben bé de cap país: és un lloc on, precisament perquè tothom hi és en certa manera estranger, ningú no se n'hi sentirà del tot» (1995c: 94). Frente al desarraigó de la etapa catalana, en plena desorientación identitaria, el hotel ofrece a los amantes de *Amor en vilo* un espacio familiar en esa paradoja que es la proximidad de lo lejano y lo exótico. *Interludio azul*, de hecho, y siendo *Amor en vilo* su «prolongación en verso» (2006a: 107), comienza con una cita en el *hall* de un hotel: «¿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?» (2006a: 13). Y ese hotel se presenta al cariz de un haz de luz dorada. Esta *campana* recuerda la definición del cine que hace Gimferrer en el número 164 de *Film ideal*, en el artículo «El cine y su dominio»: «Cerrazón o luminosa campana de cristal en la que fuerzas sometidas a un homogéneo movimiento de translación luchan por seguir siendo —insisten en su ser, como en la célebre proposición de Spinoza—, para imponernos una evidencia que exorcize (*sic*) la fugacidad del instante» (1965d: 191). El inicio de *Interludio azul* es la *mise en scène* de un fotograma luminoso, de colores románticos, de formas que han de perdurar en sí mismas y en el recuerdo. Es una imagen que *es para el pasado*. Su propia materialidad fílmico-libresca es evidencia de su perduración, como si Gimferrer no tomase la realidad como referente sino la propia página. La ficción y la línea del papel son ese hotel en el que se van a encontrar una y otra vez, persistiendo. Pero también el *hotel* en sí es un símbolo que *es para el futuro*. Es un punto de partida hacia lo incierto, justo en *Interludio azul* está a punto de empezar la historia de amor. Resulta llamativo que otro romance comenzase en circunstancias similares: «Difícilmente, por otro lado, puedo olvidar que en enero de 1970, o tal vez incluso en diciembre de 1969 [...], me cité, por primera vez, una noche en el Ritz con una mujer encantadora que se llamaba, y se llama, María Rosa Caminals» (1996b: 8).

Ante las posibilidades del porvenir, se plantean dos opciones. ¿Pasará como en *Muerte en Venecia*, la película de Visconti de 1971, o como no pasa o sí en *El año pasado en Marienbad*, de Resnais? En la



Fig. 40. La fiebre golpea a Gustav.



Fig. 41. Visión de la belleza. Lejana. Señala. No se sabe hacia dónde.

primera nos encontramos con Gustav von Aschenbach, interpretado por Dirk Bogarde, que se enamora perdidamente de un joven polaco: Tadzio, interpretado por Björn Andrésen. El final de la película es un lamento por la renuncia a la vida y, por consiguiente, la pérdida de la belleza. Tadzio se aleja por la playa. Aschenbach, quizás arrobase por la locura y la enfermedad, parece delirar. En sus últimos instantes ve al niño como una suerte de efebo o ángel de la muerte abandonándolo y dejándolo completamente solo. Al músico le chorrea el tinte que ha tratado de rejuvenecerlo [Figura 40²³]. Resulta trágico en su ridiculez y en su locura, a la manera de un Quijote al que se le están deshaciendo los sesos. Toda una vida dedicada a la racionalidad más absoluta y tan solo le han bastado unos días en Venecia para darse cuenta de que ha perdido el tiempo. En la relación de plano-contraplanos pasamos del gesto descompuesto del intelectual a un encuadre general donde se enmarca también una cámara fotográfica, trasunto de Aschenbach [Figura 41²⁴]. Se ha convertido en mero espectador. En el agua; el chico, la sexualidad, la belleza. En la arena-desierto; el intelectual convertido en objeto de la belleza. Cuando ha creído ser agente, se ha descubierto siendo *cosa* al estar destinado a contemplar.

Si volvemos a Gimferrer, podemos interpretar. ¿Acaso esta historia de amor por comenzar acabará siendo mera contemplación? ¿Ocurrirá acaso lo que no ocurrió en *El año pasado en Marienbad*? La historia de amor de los dos protagonistas se pone en cuestión. ¿Ocurrió de verdad? El hombre trata de rescatar lo que había pasado entre ellos un año anterior. Ella trata de recordar. Unas veces todo apunta hacia el idilio, otras hacia la violación y otras hacia el puro desinterés. En cualquier caso, la película reflexiona acerca de la recuperación de una narración. ¿Qué versión ha de permanecer en última instancia? Esta es la pregunta que desde un inicio se hace la voz de *Interludio azul*.

De la incertidumbre, no obstante, pasamos rápidamente a la familiaridad de estos espacios de la extrañeza y de lo nuevo, familiaridad proporcionada por la amada, con quien comparte este terreno de lo inexplorado. Es en este nuevo ámbito de complicidad *hogareña* que surge una comunicación con el lector nueva, como si la voz gimferreriana tuviese a otra persona como interlocutor y el lector pasase a ser una suerte de intruso en las vidas de los amantes. ¿No es esa precisamente la sensación que puede muchas veces ofrecer el cine? Unos personajes discurren por decorados totalmente ajenos a nosotros y siguen con sus vidas sin tenerlos en consideración. El *voyeur* o el *peeping tom* representan la postura prototípica que ha ofrecido desde sus inicios la gran pantalla a sus clientes. Romper la cuarta pared no es algo común en el cine clásico. Sin embargo, remárquese que este estilo no ha de atribuirse a una fuente estrictamente cinematográfica. Desde la tradición petrarquesca, la lírica amatoria se ha guiado por este patrón en el que el *tú* es la amada. No puede dejarse de destacar, sin embargo, esta elocuente coincidencia con el punto de vista fílmico.

²³ Imagen extraída de: <https://auladefilosofia.net/2010/10/08/luchino-visconti-muerte-en-venecia/>

²⁴ Imagen extraída de: <https://filmobsessive.com/film/film-analysis/film-genres/art-house/death-in-venice-and-the-end-of-the-world/>

Es así que todas estas composiciones parecen dejarnos en la antesala de algo más, de una clave de lectura que tan solo sus protagonistas conocen. Podemos, sin embargo, fácilmente imaginar una fantasía cinéfila desatada, la cual eclosiona en la intimidad de la habitación de hotel. Cuca concentra en sí todo el foco de atención. Todo ocurre por y para ella. Un primer plano constante recorre *Amor en vilo*, *Tornado* y *Alma Venus*, entre otros, y la ciudad deja de ser la cruda realidad y pasa a ser, más bien, el escenario de un estudio de cine.

2.2.4. La chica (inicio y final)

Every man I have ever known has fallen in love with Gilda

and awakened with me,

Rita Hayworth

Si en el apartado anterior hemos considerado que el plano más representativo correspondería al plano general, ahora hablaremos más bien de primeros planos y planos en detalle. El héroe llega hasta el premio final, este es la chica y, en algunos casos, la muerte dramática. Podremos ver cómo la primera en varias ocasiones es definida a través de la metonimia fetiche que ha marcado la sensualidad femenina durante toda la historia del cine: su boca. Los labios organizan mediante el beso el orificio que, a su vez, emula el objetivo de la cámara. Es decir, el ansiado clímax se ve representado como una puerta de acceso al mundo fantástico del cine. El sello de carmín es el certificado último que materializa la virtualidad y es, a un mismo tiempo, aquel momento en el que más claramente el espectador rompe el ensueño. Podemos contemplar a la chica pero jamás podremos besarla. O quizás, sí que finalmente eso será permitido. Dos chicas aparecen en la poesía de Gimferrer. La imposible *femme fatale* y la salvífica Cuca, diosa cinematográfica o diosa palimpsesto.

2.2.4.1. La diosa vacía. El objetivo oscuro y muerto de la cámara

La voluntad de ser volatilizado o eliminado de la realidad la podemos encontrar en «Shadows» donde el *yo* poético afirma: «hazme sueño y vapor con tu rojo bazooka». El arma-objetivo-boca es una amenaza esperanzadora para cuanto rodea al sujeto. Recuérdese el final del octavo poema de *La muerte en Beverly Hills* donde es el primer plano de una pistola la que podemos leer-contemplar, podemos imaginar

un encuadre en detalle donde el cañón de la pistola apunta directamente al espectador. Hallamos rastros de carmín-sangre por todo el poemario, en el II «¡Sonrisas de Jean Harlow!»; en el III «sangre y carmín en la pechera»; en el V «inscripciones dibujadas con lápiz de labios», «escote ensangrentado» o «hablaba siempre en voz muy baja». Debemos además recuperar (2.1.2.1.) tres versos significativos del segundo poema:

Ya conozco tus uñas pintadas de rojo, el óvalo hechicero de tu cara, tu sonrisa pastosa y húmeda de
nymphette,

estos vestidos negros, estas mallas, tus guantes hasta el codo, el encaje en los pechos,

esta espalda que vibra y palpita como una columna de mercurio.

La *femme fatale* es considerada como el origen de la muerte. Una sirena, el mito de Circe o Calipso, la Rita Hayworth de *Gilda* o la Anita Ekberg de *La dolce vita* se concentran en una amalgama monstruosa que amenaza al espectador quien ya conoce todas esas partes. El engarce de metonimias conduce hacia un mismo cuerpo: el deseo. Nos movemos en el plano mítico donde *ella* representa *ese oscuro objeto del deseo*, un vacío, ¿quizás el hoyo del ser?, una falta o una carencia que se erige como polo atrayente cuya fuerza centrífuga no permite al *yo* asentarse.

En la entrada «Marilyn i els escriptors» del segundo *Dietari* Gimferrer reflexiona sobre cómo el ícono sexual representa algo inefable, indescriptible y atrayente, siendo un indicador de lo mismo el hecho de que Arthur Miller fuese su cónyuge, un escritor precisamente: «El mot, el concepte, són abstraccions; el cos és concret. Un pol imanta l'altre. Negació del mot, negació del concepte, Marilyn és el centre magnètic dels homes del mot i el concepte» (1995c: 224). *Ella* representa el vacío del beso o el vacío de unas pupilas o incluso la insondable profundidad de la cámara. El agujero se constituye como fetiche del peligro o como una ausencia irreemplazable. Así podemos verlo en el inicio de un filme como *Le mépris* de Godard (donde Brigitte Bardot juega de nuevo su papel de Venus posmoderna con el telón de fondo del Mediterráneo o posando desnuda sobre una alfombra blanca, cimentando todavía más su imagen de ícono erótico), también en *Peeping Tom* (1960) de Michael Powell, donde un fotógrafo asesino usa su cámara como arma, o en *Boogie Nights* (1997) de Paul Thomas Anderson donde la cámara amenaza a Amber Waves, el personaje interpretado por Julianne Moore. En todas estas cintas el cine adquiere la forma de una máquina aniquilante y enajenante, símbolo de una ausencia, ídolo que evidencia su falta de sustancia. Destacamos de esas *Peeping Tom* puesto que fue bien recibida por nuestro autor. Dio cuenta de ello en el número 179 de

Film ideal. Concluye: «*Peeping Tom* me permanece en el recuerdo como esa historia extraña, fascinante y en el fondo muy triste que a todos nos han contado alguna vez» (1965j). Sea de oídas o sea por experiencia propia, la escopofilia se relaciona directamente con la infancia. El poeta describe al protagonista: «Karl Bohem, príncipe maldito, tratado en colores desvaídos y dolientes, diciéndonos su angustiosa soledad mientras, trípode y estilete en mano, acomete a sus víctimas para filmar las convulsiones de su agonía y proyectárselas luego en el cuarto de los traumas infantiles» (1965j). Si hemos hablado de la mujer mítica del Hollywood clásico, debemos también hablar del espectador de esos mitos: el niño. Ante la sublimidad de la *femme fatale* el espectador-niño se siente impotente, incapaz de superar ese deseo, ese polo de atracción que ejerce sobre él la imagen femenina. La boca, el orificio, el carmín y otras metonimias fetichistas simbolizan la sublimidad de ese erotismo prohibido.

Citemos otra de las entradas del segundo *Dietari*, «Erotismes concèntrics», donde Gimferrer toma, esta vez, como protagonista a Teodora, la mujer del emperador Justiniano I. Testimonio de su persona lo guardó Procopio, dando cuenta de una mujer lujuriosa. Al parecer Teodora, al estilo *Pretty Woman*, había sido antes que emperadora, prostituta de los bajos fondos de Bizancio. La plebe pudo fácilmente alimentar sus fantasías. Gimferrer especula: «Però la massa vol maridar-se amb un cos, no pas amb una veu ensonyada ni tampoc amb l'ossada escardalena d'un entrenador. No: la massa vol el cos de Teodora, penyora d'un imperi. Assentint a la nuesa, la massa es marida amb l'ídol» (1995c: 292). El cuerpo se convierte en el tótem que despierta el deseo del espectador. Gimferrer cita, además a Mae West, cuya mirada define en la siguiente entrada «George Raft: El capvespre del gàngster» como la de la diosa Kali, aquella «que demana el culte procaç de l'estrangulació eròtica» (1995c: 293). Citando a *The Stranglers of Bombay* (Fisher, 1959), Gimferrer pone el acento sobre cómo la actriz, o más bien su cuerpo, se convierte en la divinidad. Intocable el ídolo queda anclado a las alturas de la pantalla. Intocable como el propio filtro de la cámara, transparencia que pretende esconder su presencia.

Las películas antes citadas ensalzan igualmente al objetivo de la cámara como amenaza, como fuerza divina inquietante, de la misma manera que Hal, el ordenador de *2001: una odisea en el espacio*, se convierte en esa corporeidad inconsistente que llena todo el vacío de la nave. Si *ella* representa una Venus encarnada, la cámara constituye su contrario, casi un dios del Averno, una fuerza que succiona y aniquila. Tras la muerte del personaje de Janet Leigh en *Psicosis* vemos la imagen de un desagüe, réplica de la cámara, que parece llevarse consigo el último aliento de la chica (2.1.1.1.). En *La muerte en Beverly Hills* la última imagen es la redondez del cañón de un revólver. ¿No es acaso eso la cámara? El gángster es mirada que pretende poseer. La cámara es un trasunto del gángster. Y el ojo de la pantalla es la mirada del espectador. Gángster,

cámara y espectador conforman un triángulo codicioso. Quieren todos poseer cuanto miran. Sin embargo, como bien es sabido, el final del mafioso siempre es el asesinato.

Retomemos la última entrada del *Dietari* citada. Gimferrer la escribió a propósito de la reciente muerte de George Raft quien había representado el papel de Guido Rinaldo en *Scarface* (Hawks, 1932), lugarteniente de Toni Camonte (Paul Muni), y que inmortalizó la imagen del mafioso despreocupado que jueguea con una moneda. Gimferrer termina su homenaje: «Mireu: el món és reversible i ara Paul Muni ha disparat. A poc a poc, de la mà morent, en cau una última moneda» (1995c: 294). En esta descripción la muerte es desleal, ya que el verdugo de Raft es su propio jefe. Donde menos se lo esperaba, la seguridad del mafioso se desmorona. De la familia y del grupo de violentos emana la fuerza del personaje de Raft pero también su debilidad. Esto nos lleva a reflexionar sobre cómo el cine plantea esa situación. Cuando puede ser en primera instancia la fuente del goce y del espacio seguro, acaba abandonando al espectador con su final y certificando así su traición. Quizás, en este juego desleal, sea el filme el único capaz de salir victorioso, quedándose para sí la mirada indefectible y abarcadora de la *femme fatale*. *Ella* tan solo puede quedar en la materialidad de la película fotográfica.

Al hilo de este arquetipo se hace necesario citar a Vicente J. Benet y su artículo «Madres vampiresas y mujeres caídas: imaginario femenino del primer cine de gangsters» donde afirma que la *vamp* no es un personaje femenino pasivo o un mero objeto que acompaña al protagonista, sino que es una mirada que contrapone su deseo al de la mirada masculina: «No es un tipo de personaje construido, por ejemplo, para ser meramente contemplado y gozado por la mirada masculina, sino que también tiene una dimensión activa a la hora de imponer su mirada» (2006: 116). Cabe decir, sin embargo, que Benet acaba por matizar sus palabras y reconociendo parte de la pasividad femenina, ya que también la *vamp* sirve para sacar «a colación la fotogenia, la sofisticación (*sic*) la imagen glamourosa ligada a las figuras femeninas que permite contrapesar los ambientes sórdidos, sobrios e imaginariamente precarios para el placer de la mirada que dominan la narración» (2006: 118).

Quedémonos con su papel activo como agonista desiderativo y poderoso. La *femme fatale* constituye un personaje que podríamos igualar con el mafioso, ambos suponen presencias en el séptimo arte amenazantes, no solo por lo que quieren sino por lo que representan: moralidades egocéntricas e infames que sirven de espejo al patio de butacas. Es por ello que debemos comentar el quinto poema de *La muerte en Beverly Hills* (2.1.1.1.).

En él aparece una chica que se llama Nelly (referencia a *Le Quai des brumes* de Marcel Carné). La escena evocada es aquella en la que Jean (Jean Gabin) y la chica se conocen. Él, un soldado cínico, sin ningún pudor le dice a Nelly, mientras come una hogaza de pan, que le gusta. Los términos en los que lo dice

resultan remarcables para el libro en el que se enmarca la composición: «Como en el cine, te veo y me gustas. Un flechazo, amor a primera vista. ¡Amor! El enano ese de las alas y las flechas. Los corazones en los árboles, el romance y las lágrimas... Siempre es lo mismo. Una jugarreta tras otra» (00:19:33). José Luis Martínez Montalbán comenta la película en «*El muelle de las brumas* y el realismo poético francés» (2003). Define el estilo en el que se sitúa el filme como: «un descenso a los infiernos, un acercamiento a la realidad despiadada de los submundos sórdidos, con una mirada commiserativa hacia los seres que los pueblan, desheredados, destruidos y vencidos» (2003: 126). Deseo y desánimo se organizan en el antirromanticismo; romántica postura, por cierto, de este breve momento en la historia del séptimo arte francés. El cine, volviendo a la cinta, se plantea como expectativa, la realidad del soldado hambriento y de atuendo desaliñado revela la desazón de un público perdido. Esta vez, por el contrario, la chica va a corresponder al amor del protagonista. Parece una *femme fatale*, pero su gesto impertérrito acaba revelando una joven enamoradiza. Aquel que va a terminar con ese idilio va a ser, en cambio, el gángster local, un cobarde incapaz de enfrentarse al soldado que acaba de llegar a Le Havre y a quien dispara por la espalda.

En relación con esto, retomemos el anterior artículo del *Dietari*. A lo largo del mismo, el poeta barcelonés ha comentado una fotografía en la que aparece George Raft con Mae West. En el fragmento citado, es mediante una hipotética escena de cine que Gimferrer recrea la muerte épica de un joven actor. Aquello que ha ocurrido en la realidad no resulta relevante. Podríamos suponer que el final de un anciano actor casi olvidado no debe de diferir gran cosa del desvanecimiento inánime y anodino de cualquier ser humano. El encuadre, por contra, fetichiza y en la fantasía gimferreriana dota de sentido estético incluso a la muerte. Bajo los focos, ¿es esta un obstáculo insalvable o es en cambio un premio? Dentro de los ángulos rectos de la pantalla tan solo cabe el oximorónico final feliz, sea por la consecución del amor o de la muerte, dos caras de una misma moneda. Ahora bien, como hemos visto en el segundo apartado del presente capítulo, el cierre de la función es la evaporación del sueño. El sintagma *final feliz* es un imposible. Ni es final, ni es feliz. Continúa más allá de sí mismo, en la imaginación inflamada. Insatisfecho, es incapaz de llegar a su conclusión. Como obsesión se repite una y otra vez más allá de la pantalla.

Recordemos aquello que hemos dicho al principio del presente apartado, esta va a ser una sección donde predominen los primeros planos, un encuadre que quiere mostrar, que quiere invitar al deseo y que por su misma cercanía es en sí el deseo. Estamos cerca, muy cerca, casi podríamos tocarlo. La *femme fatale* en su doble simbología erótica y mortuaria es diseccionada. En *La muerte en Beverly Hills*, en el primero de los poemas, leemos:

Ojos que amo, dulces hoces de hierro y fuego,

rosas de incandescente carnación delicada, fulgores de magnesio
que sorprendéis mi sombra en los bares nocturnos o saliendo del cine, ¡salvad
mi corazón en agonía bajo la luz pesada y densa de los focos!

Acto seguido se inicia una pelea. Se desordenan las sillas, la violencia estalla. El bálsamo salvífico de la mirada rehuye el sosiego: «destroza a un hombre contra la pared, en un sordo chasquido resonante». Y termina la composición con la disgregación de la divinidad femenina, la cual es irrepresentable en un solo plano general, pues su poder es inabarcable. Es, en consecuencia, necesario acercarse a ella mediante el encuadre cercano, plano que acentúa la monstruosidad del deseo y del objeto deseado. «Qué piel tan delicada rasgarás con tus dientes. Muerte, qué labios, qué respiración, qué pecho dulce y mórbido ahogas». El espectador empequeñecido se encuentra sin respiración ante una pantalla saturada. La intensidad y la desmesura del encuadre colman y superan el ansia, enfrentada, en el VI poema, a unos ojos temibles: «Tienen ojos de tigre las muchachas./ En la noche no cesa la luz de las bengalas». *Bengalas* adquiere la ambivalencia de referirse también a los tigres de la región india. A esto añadimos la apostilla de Julia Barella en su edición a las poesías castellanas de Gimferrer (2010: 198) en la que compara este verso con el de Ezra Pound de los *Cantos pisanos*, Canto LXXVIII: «Cassandra, tus ojos son como tigres,/ en ellos no hay nada escrito». Recuérdese cómo el cuerpo de la mujer es la negación de la palabra.

Ante este silencio corporal, deseo en estado puro, el *yo*, confuso, se ve desarmado e infantilizado: «A tiros, en los suaves corredores de plástico y neón, mueren los niños». O a medio escapar, aterrorizado: «En la escalera de incendios mi corazón se ahogaba». El verso, por añadidura, podría ser una referencia a la icónica escena de la película *West Side Story* (Wise y Robbins, 1961), aquella en la que Tony llega hasta el bloque en el que vive Maria y se cuela por la salida de incendios para hablar con ella (00:56:00), remedando el momento en el que Romeo sube por el balcón de Julieta para tener un encuentro con ella. Ambas historias conducen a la muerte y el amor por caminos parejos.

Ese mismo terror podemos comprobarlo también en el segundo de los poemas de *La muerte en Beverly Hills*: «El infierno y el paraíso están aquí. Descorro las cortinas, rasgo con mano temblorosa su estampado de flores y pelícanos». El sujeto descorre una cortina, algo que podría igualarse con la acción de abrir los ojos, con el inicio de una película o con el sugerente desnudo de una chica. La proyección ofrece al espectador la ilusión de que es él quien está guiando a la cámara pero más bien parece poseído por la palabra, la cual narra sus automatismos. La mano temblorosa, arrobada por la excitación y el miedo, se adentra en esa supuesta realidad idílica que esconde un estampado simpático. Así, el mecanismo de la antítesis afianza este ir y venir psicológico que mueve al espectador. Infierno y paraíso o descorrer y rasgar nos hacen intuir una última contradicción entre el estampado feliz y el posible desnudo terrible que ha de revelarse. En la misma

lógica podríamos intuir una relación entre lo escondido y lo anodino, pues no deja de ser una cortina el velo en cuestión o yendo más allá, incluso, podemos suponer un antiguo terror infantil, un miedo de sala de estar quizás fruto del juego del escondite o de la vergüenza del niño que se enfrenta por primera vez al desnudo femenino.

En *De «Extraña Fruta» y otros poemas (1968-1969)* en «El cuerno de caza» hallamos la reflexión de un *yo* que deambula por la ciudad «con sirenas de buques a lo lejos la ausencia». En la ciudad vacía recuerda algo. No le interesa, dice, «proyectar historias en los cuartos oscuros». «Cuando todo se ha ido sólo tú amor me quedas». Y así continúa, adentrándose en la ciudad, igual que Acteón se adentró, cazando, en el bosque, ignorante de que al final esperaba Diana, quien ha de transformarlo en indefenso cervatillo/niño y que en el poema se manifiesta como taimada depredadora: «En la glacial tiniebla de las calles la luna/ lleva guantes de plata muerta y fosforecente». Finalmente, en esta especie de película de terror, la presa es cazada:

Estos focos que ciegos en la noche no cesan
de recorrer palacios y ciegas galerías
del país del amor encendidos regresan
cuando unos labios a otros labios temblando besan
cuando tú amor a mi lado palidecías.

Y la muerte de blanco soltará sus jaurías.

Diana, diosa de la luna, en su blancura y haciendo uso de su poder divino (igual que la *femme fatale*) castiga la osadía del mirón, ese chico que de nuevo es representado mediante los «focos», los cuales remedian una persecución policial. El decorado expresionista de *El tercer hombre* (Reed, 1949) y la búsqueda que tiene lugar a través de las alcantarillas de Viena fundamentan, entre otros referentes, esta batida que ha salido en busca del *yo*, del poema y del sentido.

En la siguiente de las composiciones del mismo libro, «Homenaje a Edgar Allan Poe» la simbología de la caza, la cual, de hecho, también está muy presente en *Arde el mar*, se desarrolla, mezclándose con referentes urbanos y cinematográficos: «Topando desvalidos en la llama los ciegos halcones/ En la ciudad las nieblas el estío que mata a los venados». El cazador-spectador se lamenta: «A esta hora mis ojos se quedaban vacíos pensando en el bosque». El poema termina citando la imaginería que hemos podido ver: «La muerte como un revólver y unos guantes sobre la mesa/ Este rostro es mi rostro». Podríamos hablar de nuevo de la dicotomía entre deseo y muerte, ¿no podrían ser estos los guantes de Rita Hayworth? O quizás

los del asesino, en el sexto poema de *La muerte en Beverly Hills* leemos: «guantes negros susurran sobre el volante de los automóviles».

La Muerte encuentra también en el primer plano su expresión. En ella el amor es sustituido o confundido por el pánico. Lo hemos visto en el revólver o en los guantes, en metonimias que han desdibujado también una realidad inabarcable que emula la *femme fatale*. Los asesinos del octavo poema (2.1.2.1) no tienen identidad, son maldad diseccionada y fragmentada: «Los asesinos llevan zapatos de charol. Fuman rubio, sonrén. Disparan». El único espacio de toma de conciencia o de identidad es el mínimo espacio del cristal: «Este rostro es mi rostro». La ventana, trasunto del objetivo y la pantalla, simboliza ese espacio que separa, igual que la cámara realiza la vivisección de los cuerpos. Es en el cristal que se refleja su cara. Lo mismo que ocurre, como hemos visto en el apartado 2.1.1.3, con el segundo de los poemas de *L'espai desert* o en el sexto poema de *La muerte en Beverly Hills* citado en la anterior sección y donde el sujeto podría pisar las calles del pasado pero las ventanas se lo impiden.

2.2.4.2. La diosa plena. La fe del palimpsesto

Hasta aquí, la mujer ha sido representada como una suerte de hechicera ligada a la perdición, esa que hemos llamado la *femme fatale*. En otros casos, en cambio, hemos visto la *femme faible*, como la denomina Germán Labrador Méndez (2003: 227), esa que se asocia con términos como la blancura o la pureza y que hallamos en los grandes ojos de Nelly en el quinto poema de *La muerte en Beverly Hills*. Ambas figuras repiten, al fin y al cabo, los dos prototipos básicos de la narrativa cinematográfica: la virgen y la puta. Aquellos que Peter Bogdanovich, en su libro *Las estrellas de Hollywood*, atribuye más arquetípicamente a Lillian Gish y Marilyn Monroe respectivamente (2009: 18). Todas ellas se esconden tras un referente cinematográfico o artístico, convirtiéndose en seres inalcanzables por el deseo y desembocando, irremediablemente, en la fatalidad del espectador enamorado.

Esta concepción la encontramos en la primera etapa de Pere Gimferrer. A partir de los años setenta nos adentramos en una nueva simbología, cambio condicionado por el matrimonio con María Rosa Caminals. En un contexto biográfico de plenitud amorosa, el frustrante referente romántico se despide de las connotaciones que ha tenido hasta el momento. Túa Blesa define las siguientes etapas por venir como el ciclo «María Rosa» y el ciclo «Cuca». Aunque añade que como *senhal*, la que fuera la primera esposa de Pere Gimferrer, también puede ser referida como «l'agent provocador» (2010: 106). En *L'agent provocador* María Rosa aparece como «Provocadora? Provocatriu? Provocadriu?» (1998: 32). Gimferrer en un tono

memorialístico y nostálgico, equiparable a la reflexión acerca del pasado que encontramos en el *Dietari*, recuerda: «També era una “dona provocadora” la dona emancipada, la que feia un repte de la seva insolència, de la seva bellesa, de la seva elegància i de la seva llibertat, suprema, alta i riallera» (1998: 33). La personalidad de una artista que ha visto mundo y que guarda en sí una biografía digna de ser filmada es recogida en el capítulo dedicado a ella en el libro citado. Eloi Grasset, en la reseña a *Gimferrerías*, considera que ella fue un factor determinante en la trayectoria poética de Gimferrer, provocando en primera instancia el cambio de lengua en su nueva etapa lírica. Y siguiendo esa misma lógica añade: «Quizás en este mismo vínculo con el mundo se escondan las razones que llevaron a volver al castellano, primero con *Interludio azul* y *Amor en vilo* y más tarde con *Tornado*» (2012: 423). En una entrevista con Jordi Garcia-Soler, publicada en la revista *Serra d'or*, Gimferrer declara: «Per a mi, el castellà ha estat un instrument, una eina amb la qual he pogut treballar una determinada obra poètica, concebent-la com quelcom aliè a la meva persona» (1970: 60). Podríamos considerar que el uso del castellano casa con el intento por denunciar la impostura de una vida que no llega a igualar lo fílmico. Si el amor ha sido igualado por la tradición con la verdad, en el desamor residen la mentira y el fingimiento. Fue el primer castellano de Pere Gimferrer el español artificio del doblaje cinematográfico o el de la doctrinaria educación franquista. Fue el catalán, en cambio, el idioma de la intimidad y del amor con María Rosa. La vuelta al primero se debe al estrecho lazo que establece con Cuca. Así lo atestigua el autor en la nota final a *Interludio azul*: «Una historia de amor como la narrada en *Interludio azul* y *Amor en vilo* requería que se formulase por escrito, a todos los efectos, en la lengua en que verbalmente se expresa en lo que solemos llamar la vida real, y que acaso sólo al escribirla llegue a serlo verdaderamente» (2006a: 107-108).

Desde *Els miralls* hasta *El diamant dins l'aigua* tenemos en cada uno de los libros de poesía publicados por Pere Gimferrer una dedicatoria a María Rosa de una u otra forma. No respeta la norma el libro *Aparicions* que está dedicado a Josep Caminals, padre de su mujer, quien había muerto recientemente. Túa Blesa lo considera igualmente una dedicatoria a María Rosa, teniendo en cuenta la intertextualidad que guarda el libro del poeta barcelonés con la *Vita Nuova* de Dante, relación que se consolida en forma y contenido, a través de una progresión en la que el comentario a la propia poesía y la autorreflexión aclaran el camino tanto al lector como al poema (2010: 104-106). Además de ello, la preponderancia del sueño y del verbo *aparecer* en la obra del florentino consolidan el rastreo de las fuentes del libro de Gimferrer. La dedicatoria, en consecuencia, no difiere en su objetivo. En el capítulo XXII de la *Vita Nuova*, Dante se lamenta por la muerte del padre de Beatrice. Túa Blesa concluye:

Desde, al menos, el pasaje citado de la *Vita Nuova* la muerte del padre es *tópos*, si bien escasamente frecuentado, del discurso amoroso y es precisamente por su débil topificación por lo que, entiendo, supone en *Aparicions* una reactivación de tal *tópos* y altamente significativa. El amor a la hija se anuda en uno y otro libro al homenaje al padre: «A la memoria de Josep Caminals» (2010: 106).

En cambio, en la nueva etapa iniciada con la segunda esposa de Pere Gimferrer podemos comprobar que todos los libros de poesía desde *Interludio azul* hasta el reciente *Tristissima noctis imago* están dedicados a Cuca a excepción de uno: *Marinejant*. Este está dedicado a Pere Gimferrer Cassany, abuelo del autor, a quien agradece que le hiciera leer Stendhal. A lo largo del libro la vejez y el paso del tiempo es el tema recurrente y es que, como dice Giuseppe Grilli en el prólogo: «Em diu [Gimferrer] que es tracta [el libro], de fet, del diari dels dies de mal/estar, d'en/fermetat imminent i nouvinguts» (Gimferrer 2016a: 11). En una entrevista concedida a Irene Dalmases para *La Vanguardia* afirmó que: «Preguntado sobre el hecho de que dedique el libro a su abuelo Pere Gimferrer Cassany, dice que no era la intención inicial pero a medio escribir o cuando ya lo tenía terminado —no recuerda exactamente el momento— decidió que debía hacerlo» (15/I/2016). La vejez y el recuerdo son, básicamente, el motor impulsor de este libro confeccionado en un postoperatorio que lo llevó a escribir antes que a leer, a diferencia de lo que le ha ocurrido otras veces, según palabras del poeta. En cualquier caso, esta es la excepción que confirma la regla.

En resumidas cuentas, el nuevo camino emprendido en los 70 certifica un rumbo por el que se deja atrás la impostura y la mascarada de Beverly Hills y se adentra la voz poética en la búsqueda de la autenticidad y su celebración, antes que en el lamento por la falsedad y la frustración. Si bien esa transición no se realiza de forma tajante, sí que supone un tránsito que culmina en poemarios como *Amor en vilo*, *Tornado*, *Alma Venus* y *Rapsodia*. Durante la etapa catalana la búsqueda existencial y la reflexión metalingüística persisten pero va a ser el amor el componente novedoso que progresivamente va a adoptar mayor protagonismo.

En *L'agent provocador*, en el mismo capítulo ya citado, se nos describe de qué forma Maria Rosa abre un nuevo decorado para el *yo* poético, el cual abandona la calle y se adentra en los recovecos sensuales del dormitorio: «Provocadora procaç, en el teatre clos del nostre pis, fosc a ple dia, tancades les persianes del balcó, encesos els llums elèctrics: provocadora procaç, que tancarà per a mi el món visible i m'obrirà el teatre de les cerimònies del cos» (1998: 40). El sujeto concibe el amor desde la tradición dantesca y petrarquista y los referentes fílmicos se debilitan (pese a que resurgen prolíficamente con Cuca a causa de su rubia cabellera, eco de tantos iconos americanos), sin embargo, la alcoba pasa a ser una profusión de primeros planos, de intimidades que durante su etapa catalana rehuyen todavía una lectura cinematográfica pero que se constata en la voluntad erotizante que se da con el ciclo que inaugura *Amor en vilo*.

El amor obsceno, no obstante, ese que, tal y como, demuestra su etimología va «contra la escena» tendrá que esperar. Podemos hallar una prefiguración en *El vendaval*, en el poema «Epitalami», donde incluso el sabor adquiere protagonismo, prueba de que el sujeto ha cruzado el cristal infranqueable de sus primeros años líricos: «Unglejant, picant fort de mans al carmí de les teves anques —dolcesa! El gust del teu excrement de dona és el gust agre de la castanya. Ampolla de vinagre, ampolla negra d'ambre a la bescambra. Cúpules». Manos, nalgas, ano y pechos se suceden, hilados por el sabor. Fanny Rubio da cuenta de este cambio respecto a la trayectoria catalana, que no dejó de sorprender: «[Con *El vendaval*] Gimferrer ha ido al núcleo de su propia poesía, viniendo a relatar el instante, en detrimento del discurso metapoético y en beneficio de una palabra más plástica y sensorial que nunca» (1993a). Y, de hecho, podríamos añadir «Acte» del mismo libro, donde hay una reivindicación clara de la materialidad de lo íntimo. Aun así, el erotismo no va a ser un recurso ampliamente explotado hasta *Mascarada* y más tarde, convertido en estilo, en *Amor en vilo*.

Francisco Carrasquer apostilla la mística en los versos del libro y señala el *amor* como centro organizador: «Estos dos vectores [alma y materia] divergentes pueden converger en uno solo gracias al fusible de los fusibles, al integrador y fundidor por autonomía que es el amor» (1997: 15). Labrador Méndez también analiza el libro, y añade cómo alquimia y sexo confluyen en la obra de Gimferrer, siendo el elemento aglutinador la propia poesía. El acto de escritura, en consecuencia, y el sexo quedan equiparados como procesos alquímicos capaces de convertir la escoria en oro. En el crisol poético se funden las heces del recuerdo, lo sobrante o lo inútil, y en el recipiente lúbrico el ano y los genitales, lo desechable, son acercados a la boca (abertura contraria) para refundirse y convertirse en *más que boca*. A continuación citamos uno de los pasajes donde lo explícito se hace evidente:

Amb quina blanca 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 depositat la tebior
el fons de la teva puresa
Ah l'àngel de la coprofília
l'ermini de la pell dels àngels
l'arcàngel doble de les natges
el dring de les nits clandestines

de collégiala a París
el degotar del coure líquid
les natges que regalen préssecs
fan coure 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

La cita continúa y se recrea en una escena donde sexo, metales e ingesta se combinan reconfigurando un imaginario que la sociedad considera desagradante o vergonzoso. Labrador Méndez apostilla: «El léxico del excremento es repensado en clave mineralúrgica y gastronómica, desactivando así sus malos olores, aspecto desgradable y condición de impureza» (2003: 225). En este contexto, el crítico comenta la búsqueda de la alquimia, una disciplina que ansió durante mucho tiempo equipararse con la labor del Creador, para poder no solo acceder a las riquezas a través de la piedra filosofal o mediante la conversión de metales en oro, sino que fue un camino hacia la Creación misma del Tiempo. «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» (2003: 228). Y termina el crítico por conectar esta concepción con uno de los referentes más importantes para Pere Gimferrer, este es Rimbaud, citando su poema «L'alchimie du verbe» de *Une saison en enfer* donde se lee que la palabra poética es *l'or de la lumière nature*. Añade a esto el comentario de Leopoldo María Panero acerca de su libro *El último hombre* donde explica que la labor lírica es semejante a la alquimia: «una destilación del espíritu» (2003: 229).

Poesía y sexo convergen para detener el tiempo y para encerrar en sí la belleza creacional. En un sentido similar, Eduard Cairol Carabí señala que *L'agent provocador* también plantea una metáfora similar, siendo el propio poeta un agente químico, «el equivalente de un precipitado, que hace salir a la superficie un conocimiento previo acumulado en estado de latencia» (2014: 101). Ahora bien, Cairol Carabí puntualiza: «Pere Gimferrer parece adoptar el papel *reactivo* que, en contacto con la sustancia de las obras de arte analizadas, hace surgir de ellas su verdad o su significado artísticos, en el sentido aproximado que dichas expresiones poseen en el interior de la hermenéutica de Gadamer» (2014: 101-102). Rosa María y Gimferrer son sintetizados en una obra que busca la verdad poética, que entiende el mundo como una obra literaria o artística, susceptible de ser leída y desentrañada y que termina por igualar tanto al elemento activo como el reactivo. Ahora bien, si volvemos sobre lo escrito debemos corregir y convenir con Josep M. Balaguer que no es el mundo el que es susceptible de ser convertido en materia literaria, sino que es el texto el que crea el

mundo vivo. Gimferrer habla en el libro sobre la experiencia de la dictadura, la cual Balaguer define como afectada de necrosis. En la búsqueda *lírico-alquímica* el componente creacional resulta central:

L'autèntic agent provocador en poesia el que hauria d'exposar-nos és que, en la relació text-context, no podem prendre el darrer com un teló de fons sobre el qual projectar les nostres ombres xineses, sinó que només poden reintegrar-se i, per tant, trobar la via de salvació del jo-poesia, assumint, fins a les últimes conseqüències, el que es descobreix en aquesta mena de crisis: si la paraula és gest i el gest és paraula, en la mesura que aquesta l'impulsa i l'interpreta, cal tenir el valor d'assumir que tota la seva força creadora, la seva potencialitat es troba en la capacitat que tenen de crear context (1998: 124).

Nótese además cómo esta obra en prosa, no deja de ser un comentario, una apostilla o un equivalente a *Mascarada* de la misma forma que *Amor en vilo*, en verso, e *Interludio azul*, en prosa, conforman un tríptico inseparable. En ambos casos, teniendo como objeto el amor, la estrofa y el párrafo, casi como contrarios complementarios, se combinan para explorar los caminos que conducen hasta la revelación de una verdad, siendo muy importante el cuerpo y la materialidad del sexo. Esta última se ve reificada en un duplo textual sin fin. ¿Cuál es la publicación accesoria? Ninguna. Ambas son la misma y diferente cosa. A esto, podríamos añadir las palabras de Luis García Jambrina:

Con todo ello [*Amor en vilo* e *Interludio azul*], ha logrado Gimferrer lo que podríamos llamar una *resemanticización* del amor, esto es, la recuperación del sentido y la plena significación de un concepto y un sentimiento que, durante la postmodernidad, se había ido relativizando y vaciando de sustancia y contenido, al tiempo que se desligaba de su función redentora, reveladora, sacratizadora... (2014: 84).

Cuando la ironía y la máscara han caracterizado la primera parte de la obra de Gimferrer, es necesario reconocer en este caso una nueva dirección que difiere de lo visto hasta el momento. Se deja atrás el juego con los referentes y se pasa directamente a hablar en primera persona o, por lo menos, a fingir de forma distinta ese *yo* que sin tapujos se aventura a hablar sobre amor y sexo, un tema mucho menos *serio* y *formal* que la reflexión existencial o metapoética.

¿Y el cine? ¿Qué tiene que ver con toda esta cuestión?

Con *Amor en vilo* la voz poética consolida y concentra en el cuerpo de todo un poemario el tema del erotismo. Ya lo hemos comentado acerca del primer plano, varios títulos ponen de manifiesto ya la cercanía de la mirada: «Brown eyes», «Sotto voce», «Chiome blonde», «The skin of our teeth» y «Cunnus» (2.1.1.1.). Además, prolifera el uso de títulos de película para contrastar con los versos del

poema, esos que complementan las composiciones *a posteriori* (2.1.1.1.). No es su pretensión realizar écfrasis ninguna, sino reorientar sus palabras y exprimir al máximo su capacidad expresiva. Al fin y al cabo, ese uso constante de referencias fílmicas y musicales revela una perspectiva diferente a la que ha tenido su voz hasta el momento. El *sujeto* poético ha cruzado el cristal del objetivo y *ella/tú* aparece para colmar la fantasía, siendo su cabellera rubia un motivo casi constante. «Una nit de gener» del segundo *Dietari* está protagonizada por Gérard de Nerval quien durante su juventud frecuentó los ambientes teatrales, manteniendo relaciones sentimentales con las actrices que allí encontraba. Gimferrer comenta: «Un poeta —perquè abans que res, era poeta— s'ullprèn, de vegades, del fictici. ¿Havia estimat l'actriu en la dona, o més aviat la dona en l'actriu, en aquell amor que fa temps, l'esqueixà? Havia estimat, més que no pas la dona, la visió» (1995c: 49). Sirvan de ejemplo para ilustrar esta actitud las siguientes referencias correspondientes a los títulos de sus composiciones. «Blonde Venus» (1932) de Josef Von Sternberg, donde *ella* es Marlene Dietrich. «Crimes of passion» (1984) de Ken Russell, la cual en España se conoció como *La pasión de China Blue*, película en la que una recatada modista de día se convierte en una prostituta de noche y que lleva, además, una peluca rubia. «Lady in the lake» (1947), el fracaso comercial de Robert Montgomery donde la cámara pretendió sostener a lo largo de toda la película un estricto plano subjetivo que se mimetiza con el punto de vista del investigador del caso en cuestión. Como coprotagonista tiene a Audrey Totter, de nuevo, la rubia atractiva del filme. «The barefoot contessa» (1954), dirigida por Joseph L. Mankievicz, donde esta vez *ella* es Ava Gardner. «Quatorze juillet» (1933), película de René Clair, donde la enamorada es interpretada por una rubia Annabella. «All fall down» (1962), de John Frankenheimer, donde esta vez la chica es Eva Marie Saint. «Senso» (1954), dirigida por Luchino Visconti, donde la mujer es interpretada por una pasional y pelirroja Alida Valli. «Imitation of life» (1959), de Douglas Sirk, donde Cuca es Lana Turner. «Blue Gardenia» (1953) de Fritz Lang, donde ella es Anne Baxter. «In this our life» (1942), de John Huston, protagonizada por Bette Davis. «Clash by night» (1952), dirigida por Fritz Lang y donde encontramos dos *ellas*: Barbara Stanwyck y Marilyn Monroe.

Comprobamos así que el anhelo alquimista continúa en la etapa de Cuca. La poesía le sirve a modo de creación y recreación. En *Interludio azul* la voz narrativa reflexiona acerca de cómo ella (Cuca) ha vuelto:

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: por un esfuerzo magnetizador de voluntad amante —para Dreyer, también por el poderío de la fe: ¿y no es acaso cierta forma de fe lo que en mí actúa ahora?— aquella belleza que había quedado recogida en su pomo de plata congelada mueve lentamente los ojos, los labios, luego las manos, como cuando poco a poco Kim Novak parece regresar al

reino de los vivos en *Vértigo*, o Silvia Pinal retorna del sonambulismo en *Viridiana*: C. no es sin duda *La Belle au bois dormant*, pero parece salir, lentamente, de un largo sueño. Tras la mujer de hoy, reaflora, y la sustituye, su verdadero ser: la muchacha de 1969. Resurrección (2006a: 45-46).

Con Cuca vuelve a la vida todo un ensueño rubio que quedó encerrado en 1969. Sin embargo, debemos destacar que la identificación con la película del director danés no parece estar ligada con Gimferrer solo por el motivo de la resurrección, sino por uno de sus protagonistas: Johannes (Preben Lerdorff Rye). El hijo intelectual de la familia, cuya historia se cuenta en el filme, es alguien poseído por la locura o por la sabiduría divina. Su padre (Henrik Malberg) se lamenta de que haya estudiado demasiado y que las lecturas de las Escrituras y de Kirkegaard le hayan hecho perder la cordura. Johannes es un Don Quijote²⁵. Pere Gimferrer en su *culturalismo* demuestra también, muchas veces, una suerte de quijotismo. Lo hemos visto con la ciudad, siendo esta el telón sobre el que se proyectan sus fantasías. El cuerpo y el amor de Cuca le sirven de igual forma. Además, se hace necesario recordar que el anhelo alquimista es el deseo de recuperar el Dios antiguo, ese que realiza milagros en la *Biblia* y que es deseado en *Ordet*. Ante el milagro último, el sastre (Ejner Federspiel) y el granjero (el padre) se sorprenden: ha vuelto el Señor. ¿Cómo lo ha hecho? Mediante la palabra, mediante ese verbo primigenio que inicia el mundo. El *logos* creador es el poder de Johannes y es en Inger (Birgitte Federspiel) que encuentra su prueba. Es gracias a la muerte de la mártir (la madre cuyo hijo muere) que Dios puede reavivar su fe. Gimferrer es el poeta pero necesita a la amada para poder vehicular su palabra.

Sin apartarnos de Dreyer, en *Alma Venus*, en el poema XIV de la primera parte, encontramos una referencia a *Gertrud* (1964):

como, en el verso de Eliot²⁶, un tañido
suena después de la última campana,
dice la hora que el reloj no dice,
la de *Gertrud* de Dreyer, campanada
de hora que no es hora, intemporal.

Cuca, convertida en Gertrud-Inger, representa la intemporalidad. La imagen se retiene. El director danés introduce constantemente el tema del tiempo (a través del decorado o del sonido) como *memento mori* dirigido no solo a sus espectadores, sino también a sus personajes. Sus amoríos, sus historias, no son nada más que nimiedades que han de ser borradas por el mismo. Sin embargo, el ser cinematográfico de la

²⁵ Recuérdese la muerte de Aschenbach (2.2.3.5.).

²⁶ Probablemente haga referencia a los versos de «The Dry Salvages» de *Four Quartets*.

imagen niega o combate esa idea, derivando en una antítesis irresoluble. La escena referida en *Alma Venus* es el momento en el que Gertrud se despide de su amante (00:41:30). Muestran complicidad, se aman, justo han gozado de su intimidad en la noche. Las campanadas de un reloj o de la iglesia marcan el fin del idilio, ella debe marcharse. Momentos antes (00:35:00), ella se describe a sí misma de una forma reveladora que casa con la idea que Gimferrer proyecta de la *amada*:

ERLAND: ¿Quién eres realmente?

GERTRUD: Soy muchas cosas.

E.: ¿Cuáles?

G.: El rocío de la mañana que cae de las hojas y la nube blanca que flota y que va a la deriva hacia nadie sabe dónde.

E.: ¿Qué más?

G.: Soy la luna, soy el cielo...

E.: ¿Y más?

G.: Sí. Soy una boca... Una boca que ansía otra boca.

E.: Como en un sueño.

G.: Es un sueño. La vida es un sueño.

E.: ¿La vida?

G.: Sí. La vida es una larga ristra de sueños que se superponen los unos a los otros.

E.: Y la boca de la que has hablado...

G.: Un sueño.

E.: Y la boca que ansiabas...

G.: También un sueño.

No solo nos encontramos ante una aspiración metafísica, sino que también Cuca (Gertrud-Inger) viene a colmar el deseo y la fantasía del autor, a habitar un espacio soñado que si bien en Dreyer encuentra una lectura pesimista, orientada hacia el lamento por la vanidad del mundo, en Gimferrer halla la celebración de que pese a su naturaleza efímera, el amor con Cuca es una redención. Termina el poema XIV pidiéndole al *tú*: «Dame en estas manos/ el árbol rojo de la juventud». No nos detengamos aquí, en *Amor en vilo* encontramos el poema «El cuarto de Gertrud» que podría hacer referencia a la escena última en la que el tiempo ha pasado y ella tiene su propia habitación. El erotismo de las palabras de Gimferrer apunta hacia otra dirección, remite a la misma escena que hemos comentado. Previo al diálogo que hemos citado, ella ha pasado a la habitación contigua y se desnuda. De esa acción tan solo tenemos noticia a través de la sombra que proyecta la mujer sobre la pared [Figura 42]. Tras una elipsis y la intercalación de la búsqueda de

su esposa del marido cornudo volvemos al diálogo antes referido. En el poema de Gimferrer leemos: «la redoma del aire se ha tronchado/ como con el estío las burbujas/ adivinan un cuerpo de mujer». El uso del verbo *adivinar* sugiere esta idea de un cuerpo apenas visto o intuido.

En la entrada «Meravelles perdudes» del primer *Dietari* el autor recuerda los diferentes intentos que el cine de los 50 y los 60 llevó a cabo en el campo de la experiencia inmersiva del 3D. La gran pantalla trataba de competir con la televisión, la cual le estaba cada vez ganando más terreno. Para un adolescente Gimferrer esos visionados supusieron auténticos descubrimientos. Se lamenta de que ya no exista esa búsqueda y concluye catalogándolo como «poesía olvidada» (1995b: 299). La fascinación que le suscitó todo aquel lirismo fue la de cruzar la fría superficie de la pantalla, tal y como aseguraban eslóganes del momento, los cuales prometían que durante el visionado de *Bwana, el diablo de la selva* los espectadores se sentirían como si tuviesen un león sobre las rodillas. En otra entrada, también, la de «Una capsa de vellut» el poeta reflexiona acerca de un estereoscopio, que es un instrumento que permitía dotar de profundidad a ciertas imágenes y crear una vaga sensación de tridimensionalidad. La voz poética observa la herramienta y considera la ilusión. «Ara ens enlluernen aquestes imatges en blanc i en negre; l'efecte estereoscòpic les fa esdevenir present, i tenim el neguit i l'enyor de les coses no viscudes. Potser un bon poema és només això» (1995b: 316). El *Dietari* pertenece a los años en los que todavía resuena el eco apesadumbrado de *Els miralls* y *L'espai desert*. Es una etapa en la que el cine o la poesía plantean una angustia, que es la presencialidad fantasmática de un *corpus* cerrado. El estereoscopio le sirve como metáfora de la experiencia cultural, una experiencia que apunta hacia vidas fascinantes aunque ajenas.

Partiendo, sin embargo, de *Amor en vilo*, vemos una nueva voz que ya no se encuentra alejada del ámbito del deseo, el sueño y el tiempo, sino que es capaz de superarlo y tomar sus riendas. Este impulso va a caracterizar el resto de su producción poética, variando en diferentes libros pero manteniendo una misma idea, y combinando el erotismo con la reflexión existencial. Lo determinante aquí, sin embargo, es que si acudimos a *Rapsodia*, podemos servirnos del primer poema para comentar el cambio que supone Cuca. Leemos:

Y así viví: en la noria de un Prater de puntilla,
en el cielo de otoño: *Up in the air*, carátulas,



Fig. 42. Gertrud se desnuda. Varios objetos ejercen de contrapunto mortuorio al erotismo.

el plato de la luna desmochada en el viento.
Así viví: en un parque de atracciones
desafectado ya, como un guante vacío.

La coda de la primera composición retoma el tema de la salvación de Cuca. *Ella* otorga consistencia y realidad a un espectador desesperado, siendo *Up in the Air* la película de Jason Reitman (2009), y el Prater (la noria de Viena), una referencia a *El tercer hombre* (Reed, 1949). Él vive en ese otoño de posguerra que dibuja la película de Carol Reed, en una inconsistencia, en el aire, en una realidad triste y falsa («carátulas»). *Up in the Air*, en cambio, plantea la historia de un hombre solitario, alguien cuya vida puede parecer apasionante en un primer momento pero que termina por revelarse vacía y carente de sentido. Cuca llega para cambiar eso.

Antes de continuar, sin embargo, se hace necesario recuperar las últimas tres películas citadas acerca de *Amor en vilo*: «Blue Gardenia», «In this our life» y «Clash by night». En la última, Stanwyck ya empezaba a ser una actriz madura, en cambio, Monroe justo estaba iniciando su carrera y consolidándose como estrella de Hollywood. De alguna forma, parece como si en el objeto poético al que se dirige Gimferrer se concentre precisamente toda esa sexualidad, tanto la mujer como la joven. *Ella* se iguala con la capacidad del cine por retener el tiempo y hacerlo vivir en sus varios transcurtos. El *tú* del poeta barcelonés, es un *tú* que ha trascendido la realidad insulsa que veíamos en sus primeros años castellanos y que ha encontrado en la fantasía una forma de creatividad no virtual, tal y como hemos visto que ocurre con la alquimia y la poesía. El cuerpo de la mujer es la *matrix* donde convergen los sueños, las alucinaciones y las mascaradas salvajes de la intimidad. El cuerpo idolatrado se transmuta en alambique capaz de procesar la materia bruta del tiempo y convertirla en oro, esto es la experiencia erótica y lírica, esa que desde Baudelaire busca detener el tiempo, consolidar la ansiosa búsqueda del crisol.

Esta misma reflexión, no se detiene en el tandem Monroe y Stanwyck. Anne Baxter y Bette Davis, ambas estrellas de sendas películas restantes, coincidieron en un cuarto intertexto que aducimos: *Eva al desnudo* de Joseph L. Mankiewicz (1950). En la historia, la primera trata de sustituir en la escena a la segunda, una actriz consolidada pero ya demasiado mayor para interpretar los papeles amorosos que se le proponen²⁷. En el poemario, ambas composiciones están dispuestas una detrás de la otra. ¿Resulta baladí? La posibilidad de lectura se halla. Entre todas las actrices que aparecen en el poemario podrían despertarse tensiones, enfrentamientos generacionales como ocurre en *Eva al desnudo*, filme que precisamente termina con la llegada de aquella que suponemos habrá de sustituir a Eve Harrington, la arribista interpretada por

²⁷ Ya alejada (¡por tan solo ocho años!) de la jovencísima de ojos enormes que prodiga su egoísmo a lo largo de los fotogramas de *In This Our Life* interpretando el papel de Stanley.

Anne Baxter, estableciendo así una trama circular. Todo vuelve a empezar. Ahora es Cuca aquella que ha tomado el papel de imagen deseada por el cuerpo de la intérprete. Todo el elenco del Beverly Hills burbujeante de los 40 y 50, haciendo un ejercicio digno del *Dietari*, lo podemos imaginar esperando el momento oportuno en la antesala a alguna prueba de casting para acceder a ese papel que siempre se ha ansiado: Cuca.

Ella es la rubia, es la sensualidad, el deseo, una alegoría divina encarnada. En «*Sotto voce*» leemos: «más me destila el aire, más tu metal de voz». La voz de Cuca es la voz metálica de las películas y el oro alquímico. En «*She is the boss*» retoma la importancia de la voz: «tu desnudo es tu voz en palimpsesto». La mirada masculina se ve invadida por la intertextualidad que escribe y reescribe el cuerpo femenino: la cabellera, los labios, las nalgas... Y es que a lo largo de la obra poética de Gimferrer la voz ha sido un símbolo que hemos encontrado en varias composiciones. En el quinto poema de *La muerte en Beverly Hills* encontramos la mención de Nelly, la protagonista de *Le Quai des brumes*. En el poema resulta relevante la mención en voz baja del nombre, verso que crea un primer plano íntimo y romántico. En el filme, el personaje femenino reflexiona con *él*: «Cuando me llamas así, Nelly, es como si vinieras a buscarme de muy lejos cuando era niña. [...] He crecido demasiado rápido. Ver demasiado me ha estropeado» (01:09:50). La voz convoca otros tiempos y, a la vez, en su inconsistencia se multiplica. Su ambivalencia carente de materialidad es la metáfora precisa de lo que supone Cuca para el *yo* poético gimferreriano. Es un vacío pleno. Es una palabra que se puede imaginar dicha por quien se quiera. Los labios que quedan al otro lado del sonido son los del deseo. Recuérdese el film de Pedro Almodóvar *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). En ella el personaje de Carmen Maura, Pepa, debe enfrentarse a la ruptura a través de su trabajo de doblaje. Dobra la escena romántica de *Johnny Guitar* (1954) de Nicholas Ray. Ella interpreta a Joan Crawford. Él a Sterling Hayden. Al iniciarse la película solo escuchamos la voz del hombre. El gesto parlante de ella no emite ningún sonido. En cuanto Pepa tiene que doblar su parte, la voz masculina la golpea con sus falsas promesas y su inconsistencia. La voz representa la mentira, todo aquello que se dice y que después no queda en nada. En Pere Gimferrer, sin embargo, la voz cumple un papel diametralmente opuesto, dado que en su transparencia es capaz de albergar cualquier fantasía.

El sonido y la cabellera rubia se fetichizan y conducen hacia la santificación del referente. En «*Sugar*» se refiere al *tú* como: «Tú, mi emperatriz del aire, sacerdotisa de oro». Y es que en *Amor en vilo* Cuca es la Beatrice que habita el aire, el espacio blanco de la pantalla y que domina desde su lugar de poder la felicidad y el placer del *yo* como concluye en «*Springtime*»: «tu vida es el aire en el que afloro». El sujeto encuentra en la alcoba el resguardo y el templo, como en el poema de «*Milady*»:

Veo arder en la sombra tu solar cabellera,
la estopa de tu pubis, el clavel liso y tibio de tu espalda.
Sobre el mástil, tan alta, qué máscara de oro,
qué fuego de San Telmo al nivel de tus dientes.

A medio camino entre el salmo y la parodia erótica, los versos establecen un arriba y un abajo, mientras juegan con las dimensiones de los primeros planos y también de su propio sexo, aquí igualado con el «mástil». Y esa misma noción la podemos encontrar en «I walk the line», poema que cita la película de John Frankenheimer (1970) protagonizada por Gregory Peck y Tuesday Weld, por cierto, actriz rubia. En el poema leemos: «Vivirás en lo blanco como una madonna/ como una profetisa beberás belladona». Tanto Circe como Beatrice confluyen en el cuerpo mítico de la mujer, la cual aquí parece incluso escapar al poder del sujeto. «Tú seguirás tu ruta, como siguen los lirios». El lirio ha sido tradicionalmente el símbolo de la Virgen María. *Ella* se encuentra en una posición fuerte así que establece su propio camino. Ella es «la nunca entregada» y, a la vez, «la siempre entregada», ella encarna el deseo, pulsión que busca renovarse una y otra vez. Cuca es la fuente inagotable de belleza y de vida. Parte, tal y como dice al principio, pero vuelve para entregarse.

Acudamos al intertexto del título. Podría hacer referencia a la canción homónima de Johnny Cash. En ese caso, hallaríamos la melancólica balada folk en la que el cantante declara que espera a su amada. Por otro lado, la película, inspirada en el mismo músico, se ambienta en una América rural y precisamente usa la banda sonora de Cash como fondo, como corifeo que comenta la acción. El filme trata de un sheriff (Peck) aburrido de su ciudad y perseguido por viejos fantasmas familiares. Sus hermanas y su madre murieron en un accidente de coche, causándole un grave trauma y, posiblemente, desencadenando la demencia que parece afectar a su padre. En un día de patrulla, el coche de Alma McCain se sale de la carretera, a causa de estar jugando con su hermano. Tawes, el policía, se detiene. Se inicia así una falsa historia de amor, a partir de un nuevo accidente de coche, esta vez no trágico. Tawes persigue a Alma, nombre que continuando la tradición de los *nomina parlantia* da cuenta de una inconsistencia equiparable aquí a la de la voz. Ella es una niña que le ha devuelto algo que perdió 16 años atrás: la ilusión y el amor. No obstante, por cómo se desarrollan los eventos, ella debe abandonar el pueblo e irse con su familia, demostrando al sheriff que todo no ha sido nada más que una apariencia. En el poema de Gimferrer no hay una réplica de la trama narrativa, pero sí que podemos establecer una conexión no solo con el rubio de Weld, sino también con la voluntad de Peck de perseguir un pasado, de recuperar en ella una imagen, igual que en la voz de Cuca se propicia el reencuentro del oro alquímico. Además, en la película, Gregory Peck asume el papel de un adulto

desengañado que pierde la cabeza por una jovencita. Ella se está riendo, prácticamente, de él. Él es un sujeto desvalido. Ella tiene el poder. Cuca es la *diosa* que todo lo gobierna.

Esa misma idea la encontramos en el siguiente poemario, *Tornado*, en el poema «The fountainhead» que adopta el título en inglés de *El manantial*, la película dirigida por King Vidor en 1949. En el poema podemos encontrar varias menciones al aire, al viento o a las alturas, constatando el punto de vista contrapicado del *yo* poético. Ella, una vez más, está arriba. Ejemplos serían los siguientes: «Me tenía en sus labios esta chica de nubes», «las sílabas del viento en su mirada» o «el broche de la cúpula y la rosa». Veremos a continuación, de qué forma esta perspectiva se relaciona significativamente con la película. Antes, es necesario repasar el argumento. Esta es la historia de Howard Roark (Gary Cooper), un arquitecto con una visión única que no quiere tener en cuenta la opinión de la gente. En un principio su espacio es el de su estudio, en un rascacielos, en una suerte de Torre de Marfil, cosa que nos recuerda al poema citado de *Rapsodia*, donde se nos dice que el *yo* antes vivía en el cielo, en el Prater, apartado y retraído. Esta idea se repite en el verso de *Tornado*: «esta luz que derroca mi enroque». El rey se halla escondido en/tras su torre. Es intocable pero no vive.

La película abunda en planos picados sobre la gente y la masa, es un metraje que reflexiona sobre el cuarto poder. En cualquier caso, lo importante, como en tantos otros melodramas Hollywoodienses, es que el amor siempre llega para igualarse con todo, en una suerte de *Omnia vincit amor*, algo así como una fuerza que es capaz de medirse incluso con la propia megalomanía de la arquitectura neoyorquina. En este caso, la chica que lo hace tambalear todo es Dominique Francon (Patricia Neal) y, posiblemente, el poema refiera varias escenas en las que ella, grabada en contrapicado, constata su poderío social, económico y sexual. En



Fig. 43. Francon (Neal) llega a la obra.



Fig. 44. Francon se pasea. Los obreros trabajan a sus pies.

una de las escenas, ella acude a observar unos obreros que trabajan en la faraónica obra de su padre. Lleva un fular y el viento agita su pelo (00:25:00). Parece una Cleopatra del siglo XX. A sus pies los albañiles trabajan [Figuras 43 a la 46]. Quizás en el poema hallemos sugerida esta imagen en el verso: «esta albañilería de tu estoque».



Fig. 45. La escena se recrea y subraya las diferencias entre el arriba y abajo.



Fig. 46. La mujer poderosa observa la obra de su padre.

El espectador sabe que entre los trabajadores se encuentra Cooper, trabajadores que mediante perspectivas de vértigo parecen sacadas de un film soviético donde se ensalzan la fuerza y la rudeza del trabajo. Tipos musculados se despliegan ante ella. ¿Está observando su obra? ¿Es una diosa buscando a una presa atractiva? Finalmente, la ha de encontrar en el personaje de Roark, a quien conoce allí. Pasados unos días, vuelve para buscarlo. El plano se repite. Esta vez ella lleva una fusta y botas, justo viene de montar a caballo. El traje, cercano a la Marlene Dietrich de *Morocco*, y la perspectiva la dotan de poderío.

Y es precisamente a la actriz berlinesa que podemos ver en otra composición de *Tornado*, también siguiendo un hilo temático muy similar a lo comentado hasta ahora. En el poema «A tientas» vemos de qué forma continúa la metáfora del cuerpo como crisol alquímico y como enclave temporal. Esta vez no será la voz aquella que realice el prodigo, sino la piel, la cual se contrapone a la invisibilidad de la cámara y a la inconsistencia de las sombras:

como el ventalle de los sicomoros
en el parque de Sternberg en Sevilla:
yo no viví de hetairas de Shangai
ni de la balaustrada de Viena
ni de la brillantina de New York
ni de la luz que da en pantalla un pómulo:
no vivía de sombras, mas del tacto
de la piel de Cuca, este tu vientre
y estos tus muslos que en las ingles rizan
una ocarina rubia, así la mano
que en Bécquer pulsa el arpa se detiene
como al palpar tu clítoris de seda
me nutrirá su luz edificada,

La primera imagen que desencadena el juego temporal es la de Marlene Dietrich en *En el diablo era mujer* (1935) de Joseph Sternberg donde la actriz alemana hace el papel de una cigarrera sevillana embaucadora que mediante sus artimañas consigue engañar tanto a Don Pasqual (Lionel Atwill) como a Antonio (César Romero), el joven iluso. En una de las escenas (00:46:00) el personaje de Concha interpretado por Dietrich llega en un coche de caballos, paseando por lo que parece un parque, abanicándose con un ventalle blanco [Figura 47] y haciendo gala de un vestuario extravagante pero deslumbrante. Posiblemente, sea esta la escena que se evoca al principio de la cita. Este fragmento, además, recoge el momento en el que se está celebrando el carnaval. Todo el mundo va disfrazado. En esta mascarada; la fiesta, la ebriedad y el amor se adueñan de la fantasía y juegan con las ilusiones de los débiles protagonistas. Es precisamente una mascarada o un carnaval lo que ocurre en la piel de Cuca, ya que es en ella donde se conjugan tantas otras *Marlenes*. Sea aquella que aparece en *El expreso de Shanghai* (1932), en *Fatalidad* (1931) o en *Blonde Venus* (1932), todas ellas de Sternberg, correspondiendo la primera a la ciudad china, la segunda a Viena y la tercera a Nueva York. Quizás podamos atribuir la «brillantina» a Cary Grant, actor con quien, parece ser, la alemana tuvo un breve romance. Para finalizar, Gimferrer menciona uno de los rasgos más característicos de la actriz berlinesa, estos son sus prominentes pómulos, los cuales se estilizan mediante el sombreado y la iluminación propias de filmes románticos al estilo Sternberg. De hecho, Marlene Dietrich lamentaría dejar de trabajar con el director que la encumbró, pues consideraba que no había nadie que la iluminase como él.

El cuerpo de Cuca y, más concretamente, su piel se convierten en un lugar donde la iluminación y el dorado de la cabellera de Marlene se vierten. La voz se deja conducir hasta alcanzar a Bécquer, citando la famosa metáfora del arpa. Ella es la musa, es en ella donde reside toda la poesía. Al estilo romántico o alquímico, el poeta, en este caso Gimferrer, es un mero transmisor de una sabiduría o una belleza superiores.

El mismo espíritu carnavalesco y cinematográfico lo hallamos en «The painted veil», la película homónima dirigida por Richard Boleslawski (1934) y protagonizada por Greta Garbo. En ella, (00:34:00) Katrin Koerber (Garbo) asiste a una fiesta china donde se baila y se representa toda una escena mitológica, mediante máscaras y fuegos artificiales. En el poema leemos:



Fig. 47. Concha (Dietrich) en el día de carnaval se siente falsamente sorprendida por la llegada de Antonio.

en la ganzúa del presente oscuro
y en la luz del presente de las rúas,
en estos rostros de papel maché,
del carnaval de nuestra juventud,
en la verdad pintada en los mástiles
que rayan el papel años atrás

La voz poética parece reconocer que todo cuanto ve es una ficción, es una especie de final parecido a la escena circense de *8½* de Fellini. Escenas de juventud, mujeres y papel pintado, es decir, ficciones ruedan alrededor de los cuerpos del *yo* y Cuca, siendo el título no solo una referencia cinematográfica a una escena, sino una constatación última de la certeza de que se halla en la falsedad de la fantasía: el velo pintado. Esto es el cuadro, la representación o el trampantojo. ¿Acaso no podríamos hablar también de la cortina de flores y pelícanos del segundo poema de *La muerte en Beverly Hills*?

En *Tornado* podemos encontrar también «Middle of the night» que hace referencia a la película de Delbert Mann (1959) y protagonizada por Kim Novak, otra rubia del cine de finales de los 50 y los 60, que fue un referente sexual para la juventud de entonces. La referencia del título sirve como refuerzo a la cinematografía romántica que hallaremos en el poema, pero la cual en ningún caso realiza descripción ecfrástica alguna. En su lugar, al estilo de *Amor en vilo*, hallamos de nuevo una escena sexual, un poema celebratorio de la alcoba, donde leemos: «vamos así en volandas, y el tungsteno/ de la alta noche tiñe la ventana,/ sin más respiración que el viento aguado/ por las espuelas de la estrellería». El tungsteno es un material que se usó de forma recurrente en la iluminación de los estudios de cine. Es decir, como hemos visto que sucede con la piel de Cuca, la sexualidad es un camino que lleva hasta las alturas de la película, de la «estrellería» y de la ventana, trasunto de la pantalla. Y en relación con esta temática podemos encontrar en el mismo libro el poema «À la belle étoile» que puede hacer referencia a la canción homónima de Juliette Gréco. *Bajo las estrellas* el amor de Cuca y el *yo* poético se renueva e incluso la pareja se une a ellas. La catasterización esta vez toma una banda sonora y construye una escena melodramática. Podemos detectar la presencia de la evocación melódica en el segundo párrafo del soneto: «sobre el tapiz del cielo de oro altivo,/ como en la partitura un calderón/ suspenderá un compás, como yo vivo/ la rubia luz de tu proclamación». Ella es proclamada reina a partir de su corona/cabellera dorada, reiterando el motivo frecuentado hasta ahora. Como curiosidad irónica, nótese que menciona el calderón no solo por la dilatación del tiempo que este implica en la interpretación de una nota (quizás evocando cómo el erotismo tiene su propia temporalidad, una suerte de paréntesis en la vida) sino que invertido puede verse como el

dibujo de un pecho, lectura que no parece demasiado desencaminada, pues la referencia a los pechos de Cuca es constante tanto a lo largo de *Amor en vilo* como en *Tornado*.

No olvidemos la cita introductoria del presente apartado. Revisado el papel de *ella* en la poesía romántica gimferreriana, podemos entender que Cuca no se convierte en otra cosa, no es la puerta hacia otra *mujer*, sino que en ella la voz poética de Gimferrer encuentra una ambivalencia que conjuga plétóricamente realidad y deseo. No es visión, no es materialidad. Es ambas. Es la liberación de un anhelo que empieza su viaje en la voz primera del autor. Jean Epstein lo sintetizó de la siguiente forma:

Los besos de amantes magníficos, las descargas de ametralladoras de gangsters sanguinarios y sangrantes; las fortunas plenas de vicisitudes, pasión, miseria y gloria que caen sobre dactilógrafas divinizadas y oficinistas metamorfoseados en millonarios, atléticos héroes resucitados por décima vez; todos esos temas tan populares en la pantalla son sólo una pitanza para engañar el gran hambre de un pueblo de civilización sedentaria, pacientemente laborioso, atormentado por antiguos y violentos deseos, permanentemente vivos, siempre defraudados y rechazados, que lo impulsan hacia la sublime tragedia, el triunfo personal o el amor imposible. Paliativo de urgencia y enérgico medicamento administrados en dosis con intervalos de una hora y media de inhibición e hipnosis ininterrumpidas. Y al salir de su sesión hebdomadaria de cura, los espectadores quedan aturdidos, agotados, absorbidos por intensa sensación de combate, sufrimiento, amor y victoria, aliviados como después de abrirse un absceso o de haber descendido la fiebre a continuación de su paroxismo (2003: 53-54).

Insistimos así en el carácter sintético de esta última etapa, no siendo solo síntesis de las dos anteriores, sino ofreciendo además metáforas capaces de reconciliar uno y otro lado de la pantalla. Contra la actitud que ha descrito el director de origen polaco, Gimferrer sitúa la saciedad y el deseo renovado. Si la experiencia cinematográfica debe ser insatisfactoria, como lo es para esos niños *novísimos* que deben enfrentarse a la cena familiar tras la sesión del barrio, Gimferrer encuentra vías poéticas que le permiten saltar esa insatisfacción. Frente al fracaso amoroso de Rita Hayworth en su vida, la lírica de nuestro autor ofrece una catasterización plena, pues en las palabras de la actriz intuimos no solo la frustración por no ser tratada como una persona real, sino también por no poder ser ella misma esa mujer que todos los hombres ansían. Y es por eso que el sexo es tan importante en estos libros, ¿qué hay más real? ¿Qué hay menos real? La fantasía y los cinco sentidos encuentran en el cuerpo textual la satisfacción definitiva. Cuerpo textual frente a cuerpo humano, dos caras de una misma moneda. ¿Qué hay más real? ¿Qué hay menos real?

2.2.5. Conclusión a ‘Invocación’

Podemos leer toda la trayectoria poética de Gimferrer como un camino hacia la redención y la reconciliación con el arte. *Arde el mar* caracterizó una generación que miró hacia Venecia como un lugar soñado y el *venecianismo* se convirtió en una especie de recuperación posmoderna de Rubén Darío; si no de su estilo, al menos sí de su espíritu preciosista y manierista. *A la manera del cine, a la manera de la pintura o a la manera de la publicidad* fueron los caminos estéticos que los *novísimos* exploraron como respuesta a una palabra garciliásiana que había sido santificada y, por ende, vaciada de todo sentido. En *30 años de literatura española* Salvador Clotas y Pere Gimferrer realizan una disección y análisis del estado de la cuestión lírica en la España de principios de los 70. En el libro se muestran especialmente críticos con el estilo academicista que había imperado hasta el momento. Así de claro lo resumen en su conclusión: «la poesía académica, de mera imitación, la que no hace un problema de la relación entre las palabras y la realidad práctica, sólo puede aspirar al público que tiene, un público de catacumbas» (1971: 107). La frase final encaja perfectamente con lo que ha sido a lo largo de los años el camino emprendido por el barcelonés: «Urge un planteamiento de la realidad. O mejor dicho: urge un planteamiento poético de la realidad» (1971: 107).

La vastedad del mundo cultural popular aportó la renovación del sentir poético español, el cual creó sus nuevos dioses y mitologías. Actores, cantantes, modelos y deportistas copaban las portadas del periodismo barato y creaban, como respuesta a lo canónico y lo sacro, una cosmología profana y *kitsch*. El pastiche es la respuesta al academicismo o al compromiso político hecho verso. Ante la saturación de sentido, la debilitación del mismo acude como forma elocuente de reflexionar sobre el estado de las cosas.

En «Gardel», entrada del primer *Dietari*, Gimferrer reflexiona sobre el cantante de tangos:

Potser són els enregistraments antics, adaptats als discs actuals, o és tal vegada la llunyania de l'accent. Però, en aquesta veu, hi ha alguna cosa que ens sobta. No: no és l'enregistrament, no és la parla argentina. És la manera de dir de l'home. Curiós: ho sentim com un artifici, podria resultar afectat, excessiu, fins i tot, grotesc, i en canvi ens commou. Passa com a les lletres: analitzades com a textos literaris, semblen «dolents», però és torbador de reconèixer que, d'una manera obscura, arriben al fons, toquen —com la gran poesia popular o anònima de qualsevol època— el nucli viu dels cicles de l'existència humana. És el misteri del tango (1995b: 299).

El sentido de las letras de Gardel, sus formas de actuar o aquello que dice en sus diálogos impostados están llenos de vacíos de sentido. ¿De qué manera un oyente catalán puede acaso conectar con la

historia de un suburbio bonaerense? Y pese a esa situación, el consumidor de cultura es capaz de apropiarse esos intertextos e intuir todo un lirismo. Cuando el debilitamiento del sentido puede ser una forma de menospreciar algunos productos culturales, para Gimferrer supone la oportunidad de intuir algo más, algo inefable (tema, al fin y al cabo, de la poesía: nombrar y poner coto a aquello inexpresable). Aquí el poema no es la palabra, sino el gesto de Gardel, una inflexión de la voz o un acento que suscita narraciones de lugares lejanos. Gimferrer identifica en la cultura popular un *algo* indefinible que no se halla en su calidad y que es capaz de hablar, sin embargo, sobre la gran crisis que afecta al ser humano moderno. Gimferrer escribe sobre cómo las películas y las canciones de Gardel son efectistas, exageradas y, hasta cierto punto, chapuceras. Sin embargo, ahí reside su encanto y es que el artificio es el encargado de denunciar la fealdad del mundo. El poeta continúa: «A la nostra vida hi ha alguna cosa essencialment grisa, entristidora, quotidiana, planyívolament vulgar, opaca sense esperança i sense grandesa, alguna cosa com ara envellir i patir i morir i estar sols, alguna cosa que no redimirem encara que vulguem vestir-la amb la clàmide de porpra de l'art noble» (1995b: 300). La extravagancia *pop* es el nuevo culto, es la apoteosis de la que hemos estado hablando a lo largo del presente capítulo y que, a fin de cuentas, ha caracterizado las secciones en las que se ha dividido: el héroe no se siente bien consigo mismo, no reconoce en su ciudad un hogar y no es capaz de encontrar el amor.

La estructura del capítulo se revela así circular. El amor insatisfactorio nos devuelve al antihéroe gimferreriano. Volvemos a empezar. El niño-espectador, impotente, se ha visto superado por una *femme fatale* que lo aterroriza, ecuación a la que posiblemente podríamos sumar alguna lectura psicoanalítica. La situación, en consecuencia, lo deja desarmado. Es un vaquero sin pistola, sin sexualidad, superado por un deseo que se mofa de él, tal y como hacen los gángsters. A esto podríamos añadir el comentario que realiza George S. Larke-Walsh en su introducción al libro *A companion to the Gangster Film* (2019): «Gangsters are extreme examples of a universal impulse to fight against the limitations of one's social position, to beat the system at its own game by fair means or foul» (2). El gangster es aquel que simboliza la lucha contra un sistema degradante, es aquel que se aprovecha del contexto y que lo usa en su beneficio. Pese a que el sujeto gimferreriano se siente descontento con aquello que le rodea, no puede hacer nada. El vaquero en última instancia es derrotado o es devuelto a su estado de llanero solitario o, incluso, él mismo se convierte en el propio sistema al asegurar el *statu quo* mediante el poder del *sheriff*. Ahora bien, el mafioso es un pirata urbano. Saquea y roba a su antojo. Se ríe del contexto. La historia del mafioso, además, suele ser la historia de alguien que parte de una realidad gris y difícil. Una familia pobre o un entorno violento sirven como escuela para forjar el carácter de tipos duros que han conseguido con su pericia alcanzar la saturación económica. El gángster ha comprado su nobleza jugándose el pellejo. Ante estos personajes el sujeto de *La muerte en*

Beverly Hills no puede evitar sentir la frustración que se deriva de su impotencia. El ambiente tardofranquista pesa como una losa. La sonrisa de autosatisfacción de los mafiosos le persigue hasta la salida del cine y lo acompaña por las calles silenciosas de Barcelona.

A partir de la segunda etapa castellana, en cambio, el pastiche encuentra su *happy ending*. La tónica laudatoria y, casi, circense o festiva de *Amor en vilo*, no tiene nada que ver con la sensualidad desplegada en *La calle de la guardia prusiana*. En la novela, el cinismo y la carencia de sentido persiguen a lo largo de los capítulos a la voz narrativa. Al besar a María Bauer, su gran amor, concluye:

¿Se siente siempre uno impostor la primera vez que besa a una mujer? Diríase que representamos —no siempre hábilmente— un papel antiguo, que por sabido perdió hace tiempo toda posibilidad de ser auténtico: leído en las novelas, visto en el teatro, transmitido por tradición oral —pero siempre como algo que, tal el juicio de Dios o la orden de caballería, se refiere a otras gentes y otros tiempos— diríase que no pertenece ya a nuestro mundo, y, si bien debemos afectar sus apariencias, lo cierto es que el amor, el *amour courtois*, el *amour fou* —lo que sentía yo por María Bauer— no es sino la póliza o resguardo de autenticidad establecida por convenio sobre un sentimiento bastante más banal (2001b: 31-32).

El desencanto se mezcla con el preciosismo de la novela, dando cuenta de una frustración a finales de los 60 que pervive con la temática de *La muerte en Beverly Hills* y que va a encontrar su continuidad en *Els miralls*. No obstante, a partir de Cuca este sentimiento cambia por completo.

Cuca se convierte en un *collage* que subvierte el orden establecido y que afianza una nueva voz plena y satisfecha. Con Cuca, *ella* deja de ser la *femme fatale* para ser una *donna angelicata* sexualizada. La agencia sigue quedando del otro lado de la pantalla, pues en la mayoría de poemas, el *yo* poético parece adoptar más bien un papel pasivo, una suerte de fiel bendecido por la gracia de una divinidad todopoderosa. *Ella* arriba, *yo* abajo. De esta forma, no opera una inversión completa, es decir, no aparece de pronto un sujeto-vaquero y empoderado, sino un *objeto* que relata la película en la que se ve envuelto. La agencia del sujeto-objeto, en consecuencia, es la palabra. *Él* contempla y luego escribe. Y, mientras, el mundo desaparece. La cabellera rubia de Cuca ha llegado para opacar el mundo y para convertirlo en lo que siempre debería haber sido: mero *atrezzo*.

Es aquí que resulta pertinente aducir el famoso artículo de Laura Mulvey «Visual pleasure and narrative cinema». En él, la crítica inglesa realiza un sintético análisis de lo que se convertiría en uno de los conceptos clave de la crítica feminista de los años 80: la *male gaze*. Más allá de la tesis que domina todo su escrito, aquí nos interesa la disección que realiza de ciertos tópicos cinematográficos, tales como el primer plano. Frente a un encuadre que generalmente ha situado al hombre en un entorno amplio, es decir, en la

profundidad y en la perspectiva, o lo que es lo mismo, en la idea reconocible de la realidad; a la mujer se la ha ensalzado a través de primeros planos desprovistos de fondo y se la ha troceado muchas veces en planos en detalle que han venido a fetichizar y santificar los referentes de belleza del cuerpo. «One part of a fragmented body destroys the Renaissance space, the illusion of depth demanded by the narrative, it gives flatness, the quality of a cut-out or icon rather than verisimilitude to the screen» (1999: 838). La perspectiva antropocentrista del renacimiento es eliminada en la visión del ícono y, de hecho, esta lectura coincide con un hecho histórico y es que uno de los primeros directores que usó de forma sistemática y recurrente el primer plano fue Dreyer para retratar precisamente a una santa: Juana de Arco. En *Amor en vilo* Cuca aparece como diosa, la perspectiva se acorta, el encuadre se encierra en la alcoba. Lo mismo ocurre en *La muerte en Beverly Hills*. En este segundo, sin embargo, las divinidades de *Eros* y *Thanatos* resultan terribles para la mirada del espectador.

Laura Mulvey parte de la idea de que el cine provee dos fuentes principales de placer al espectador, estas son la identificación y la escopofilia. Este último es el placer del mirón, esa persona que encuentra el placer en hacer de la *cosa* mirada precisamente una *cosa*. El *voyeur* transforma el referente en fetiche y el fetiche, como no puede suceder de otra forma, hace desaparecer todo cuanto le rodea, le roba el encuadre al mundo. De hecho, es el mundo.

Una de las películas que reflexionan acerca de eso es *La ventana indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock. En ella se nos narra la historia de un fotógrafo que se dedica a fotografiar y observar a sus vecinos, pues ha quedado lisiado y se ve obligado a guardar reposo. En el libro que recoge la entrevista entre François Truffaut y el director inglés, *El cine según Hitchcock*, el segundo afirma: «Lo que se ve en la pared del patio, es una cantidad de pequeñas historias, es el espejo, como usted dice, de un pequeño mundo» (1974: 188). Es ese «pequeño mundo» lo que ansía el *voyeur*. Ansía verlo y ansía poseerlo en la ficción cinematográfica. Resulta remarcable que a lo largo de la película el personaje que interpreta Grace Kelly, Lisa, intenta constantemente atraer la mirada de Jefferies, el papel de James Stewart. Él está distraído. No la encuentra interesante; no quiere saber nada, por el momento, de casarse con nadie. Eso, sin embargo, cambia; en el momento en el que *ella* se inmiscuye en la imagen de la ventana. Se cuela en el piso del tipo del que sospechan que es un asesino. A partir de ahí, Jefferies empieza a encontrarla atractiva. Ha conseguido acceder al mundo de la pantalla. *Ella* ha sido fetichizada y, en consecuencia, consigue llamar su atención. ¿Cómo lo hace? Su incursión ha servido para rescatar el anillo de bodas de la mujer que suponen asesinada. Llega el criminal a su casa. Se enfrenta con Lisa. Jefferies lo está viendo todo. Llama a la policía. Acuden unos agentes y detienen lo que podría haber terminado en crimen. Aprovechando la distracción de las autoridades, Lisa se ha puesto el anillo que andaba buscando. Sabe que Jefferies está mirando a través del

teleobjetivo de su cámara. Le muestra el anillo a través del cambio entre plano general y primer plano. Del plano más corriente, más común y real hemos pasado al plano que todo lo santifica y lo fetichiza. El anillo robado es, además, una metáfora de cómo ahora Jefferies sí quiere casarse con ella. El anillo en la mano de Lisa es el sí quiero del novio. ¿No podemos en este sentido rescatar el poema de «By love possessed»? Quizás el rubí sea como el anillo de Lisa (2.2.3.2.). También podemos añadir otro poema de *Amor en vilo* que no hemos citado, el colofón: «Ad plurima». El poema final condensa en sí el mensaje principal del resto del libro y, podríamos decir, que un solo verso es lo suficientemente elocuente como para constatar su efecto: «el escudo de Aquiles de tus nalgas». *Ella* es ese (pequeño) mundo que puede encontrar Jefferies reificado en su ventana. En Gimferrer, por el contrario, hay una significativa diferencia y es que el arma defensiva del héroe de pies ligeros es un reconocido ejemplo no de orfebrería o arte plástico sino un referente en el género de la écfrasis. Gimferrer tiene muy claro que Cuca es el acceso al mundo visual a través de la palabra. Por mucho que el referente último sea la mirada, el medio en el que viven ambos es el del *logos*. Así lo explicita en *Interludio azul*:

Cada palabra, bruñida, es a la vez una obra de arte y un objeto erótico inmaterial. Quizás por eso ella exclama: «¡Qué fríos somos!» y yo le respondo: «Sí. Por eso nos entendemos tan bien.» Es, manifiestamente, sólo media verdad: la verdad relativa a nuestra mente analítica y a nuestra vocación de orfebres de la palabra [...] nos devuelve a ser nuevamente los que éramos (2006a: 19).

Amor en vilo y *Tornado* no dan cuenta de una película, sino de la écfrasis de una película. El referente visual se ha perdido. Si acudimos a Juan José Lanz y a su artículo «Caligrafía de fuego y caligrafía de oscuridad. Hacia una lectura de *Rapsodia*, de Pere Gimferrer» podemos reflexionar acerca de cómo Gimferrer juega con la plasticidad de su verbo sugiriendo écfrasis que realmente no tienen un referente real. «Debemos entender el sentido ecfrástico que otorga Gimferrer a *Rapsodia*, como écfrasis de un objeto imposible; la relación que el poema en su conjunto establece con sus fuentes es la de la representación verbal de un objeto imposible, de una idea que cobra cuerpo en el proceso de escritura, que no es previa sino posterior al proceso creativo» (2014: 76). Esta reflexión se lleva a cabo a partir de la imagen que encontramos en la portada de *Rapsodia: Cincuenta días en Ilíam. Escudo de Aquiles*, de Cy Twombly (1978). La obra es la representación visual de lo que Richard Leeman llama un «objet impossible» y el cual se encuentra citado en el inicio de *Rapsodia*. Gimferrer es muy consciente de que, al igual que el pintor estadounidense, toma referentes que surgen completamente de *irrealidades*.

En *Interludio azul* vemos reproducirse las conversaciones entre Cuca y Gimferrer a lo largo de las páginas, porque cada una resulta un testimonio indispensable de algo fundamental en su relación: el habla.

Cuando a lo largo de la investigación hemos podido sugerir la idea de una poesía cinematográfica como un fracaso pues está abocada a la frustración, realmente en esta última etapa podemos encontrar que la voz poética reclama ese espacio final que es la écfrasis. Podemos llegar a asumir que lo visual, lo material, lo corporal y lo sexual no dejan de ser meras excusas para que exista el texto, auténtico objetivo final del poeta.

El fetiche es el texto. Sirva como contrapunto al ejemplo de *La ventana indiscreta*, la película *Vedo nudo* (1969) del director Dino Risi y protagonizada por el actor cómico Nino Manfredi, la cual hemos comentado ya en 2.1.1.4. Retomando el relato de «Il guardone», *el mirón*, aquel en el que un tipo se piensa que está mirando el trasero de una chica y resulta ser el suyo proyectado en un espejo, descubrimos que la distancia es fundamental. El fetiche guarda en sí la tensión de la lejanía y la cercanía. Es un objeto, es poseído o es visto. Su simbología, sin embargo, remite a algo que no puede ser retenido. Va más allá de sí mismo. Con el sketch de Manfredi lo que vemos es cómo se quiebra la ilusión cuando la lejanía se rompe. *Todo soy yo* se resuelve en una experiencia de lo real decepcionante. En contraposición, *La ventana indiscreta* realiza un movimiento contrario. Aquello que estaba cerca (es decir, Lisa) se aleja y adquiere de esta forma atractivo. La ventana (pensemos en que el personaje que interpreta Manfredi está mirando otro edificio desde su habitación) y la pantalla son herramientas de fetichización. El marco y el límite circundan el objeto. Lo sitúan en un plano alejado de la realidad. El sujeto se ve impelido por el gesto de rechazo que es el marco en sí.

Como hemos dicho, *La muerte en Beverly Hills*, *Amor en vilo* y *Tornado* son los poemarios donde el primer plano glorifica sus referentes. En cambio, en *L'espai desert* y en *Els miralls* encontramos planos generales que obedecen más bien al segundo de los placeres especificados por Mulvey en lo concerniente a la cinematografía. Este es la identificación.

In contrast to woman as icon, the active male figure (the ego ideal of the identification process) demands a three-dimensional space corresponding to that of the mirror-recognition in which the alienated subject internalised his own representation of this imaginary existence. He is a figure in a landscape. Here the function of film is to reproduce as accurately as possible the so-called natural conditions of human perception (1999: 838).

El plano general o más bien el enfoque que dota de perspectiva a la imagen, es el plano que hallamos en la poesía catalana. En el corpus lírico de los 70 encontramos esa voz que pasea por Barcelona y donde precisamente la interrogación no es ya acerca del deseo y del placer de la mirada, sino que esta vez la mirada se dirige hacia uno mismo y hacia un ambiente reconocible en el mundo.

En el primer Gimferrer el contexto urbano supone una presencia abrumadora debido a que su entorno es concebido como un vacío. Las figuras no logran saturar una experiencia deshumanizadora y, en consecuencia, lo que debiera ser mero decorado, se convierte en un protagonista desalentador. En cambio, en la plenitud amorosa, el contexto se deshace, la ciudad queda en un segundo plano, de la misma forma que en las películas el ojo jerarquiza movimientos, gestos y fondo. Los actores y sus aspavientos monopolizan el enfoque. Lo que queda detrás y su geometría no importa tanto. En una experiencia cinéfila completa esto no debiera ser así, pero si tenemos que hablar de una visualización genérica, el decorado acostumbra a ser de los asuntos menos comentados por los espectadores. Además se ha de comentar cómo el sujeto poético se ha comparado siempre con personajes míticos surgidos del imaginario cinematográfico. Lo mismo ocurre con *ella*. Ahora bien, la ciudad ha discurrido por otros caminos. En su etapa catalana principalmente encontramos un entorno urbano sujeto a la Historia, carente de un aura apoteósica, y sujeta a lo contingente o al tiempo, es decir, a lo real, y, en consecuencia, a aquello que atenta contra el ideal. Ha sido en Venecia, en Beverly Hills o en «Ecbatana» (de *Amor en vilo*) que hemos encontrado la mitologización del espacio. En el primer caso hallamos un ensueño de Canaletto que subraya la ausencia de ese referente ideal en la realidad. En el segundo caso, en la ciudad angelina, descubrimos una suerte de infierno, un laberinto de asfalto que mitologiza la negatividad del cine negro. Es en el último caso que nos topamos con una ciudad poética y apoteósica con connotaciones positivas.

El cine en su misma esencia es mitológico. Desde sus inicios debe plantear historias donde el mal se contrapone al bien, estructura tópica de las cosmologías, ya que la carencia de sonido le impedía comunicar emociones o pensamientos especialmente complejos. A ello podríamos añadir el condicionamiento técnico del blanco y el negro que acudía para subrayar la calidad ética de uno y otro personaje. Vicente J. Benet en su artículo ya citado describe el melodrama americano, uno de los géneros sobre el que se sustenta el Hollywood clásico y del cual bebe la obra de Gimferrer. Benet lo analiza en los siguientes términos:

En primer lugar, su expresividad relacionada con el trabajo del cuerpo de los actores. El melodrama no trabaja procesos psicológicos repletos de matices en sus personajes, sino sentimientos y pasiones básicas fácilmente transmisibles a partir de una serie de gestos codificados. En segundo lugar, desde el punto de vista narrativo, el melodrama establecía un patrón básico de la trama que se asentaba de manera más o menos obvia en un enfrentamiento entre el bien y el mal, entre héroes o heroínas intachables y villanos perversos que resultaba sencilla de seguir y comprender por la caracterización arquetípica de sus agentes. En tercer lugar, y ligado a lo anterior, el melodrama establecía una estructura muy eficaz del itinerario narrativo. La columna vertebral la sostenía una línea amorosa, normalmente bastante casta e idealizada, entre un personaje masculino y otro femenino (2006: 107).

Amor en vilo, La muerte en Beverly Hills o De «Extraña Fruta» y otros poemas (1968-1969) repiten esos patrones fácilmente reconocibles, ya lo hemos dicho en el apartado dedicado a la evocación. Si Gimferrer quiere ser cinematográfico debe ser típicamente cinematográfico. Para ello debe basarse en símbolos arquetípicos donde el bien y el mal conviven, siendo principalmente la Muerte aquella que adopta formas diversas, sea Beverly Hills, la sonrisa de un mafioso o el guante sensual de una *femme fatale*. En cambio, piratas, vaqueros o rebeldes, arquetipos de la libertad positiva de Orfeo, son expuestos para luego dejarse escapar en última instancia, como si el mito de Eurídice persiguiese a un sujeto lírico que trata de recuperar cierta ilusión infantil o cierta experiencia. Jordi Marrugat lo expone en los siguientes términos: “Les múltiples bandes del poema són l’única realitat possible. Per això no es pot saber què hi ha darrere d’aquesta imatge: l’infern al qual baixà Orfeu i en el qual encara roman Eurídice, la vida real concreta d’Orfeu i no les seves cançons, una vida passada irrecuperable, inexistente, vers la qual ningú no pot girar els ulls” (2014: 265).

Es a partir de *Amor en vilo* donde encontramos una mitología positiva del bien transmutado en belleza. La calidad ética de cuanto le rodea queda patente en su apariencia externa. Ahora bien, en *Tornado* encontramos un poema sobre el que ya hemos hablado y es «The painted veil». En el poema el paso del tiempo y la convocatoria de un pasado que hiere parecen ensombrecer los versos del *yo*: «la juventud que rasga y es rasgada,/ el desgarrón con que podrá salvarnos/ el cuerpo a cuerpo del amor en vilo». El sujeto queda «rasgado» por «estos rostros de papel maché/ del carnaval de nuestra juventud», casi como el poema de Gil de Biedma que se inicia: «¿A qué vienes ahora,/ juventud/ encanto descarado de la vida?».

En los poemas de plenitud amorosa también podemos encontrar la reflexión acerca de la falsedad, camino que ya había tomado en las páginas de *Arde el mar*. El velo pintado simboliza un simulacro, una mera imagen que ha de caer y, a propósito de eso mismo, decide concluir su composición con el sintagma que encabeza su última renovación poética: «amor en vilo». Si acudimos al diccionario de la RAE podemos encontrar dos definiciones para la locución adverbial: «Sin el apoyo físico necesario o sin estabilidad» o «Con indecisión, inquietud y zozobra». De esta forma comprobamos que pese a dar con esa mitología positiva, quizás el sujeto no pueda evitar pensar en el tiempo, en el peso de lo real, en cómo pese a haber dado con una puerta de acceso a la fantasía cinéfila, esta no deja de ser fantasía. Parecía *La rosa púrpura del Cairo*, pero no fue así. De hecho, la propia película de Allen se mofa mediante su argumento de esa aspiración a vivir una vida de ensueño fílmico.

A este comentario cabría sumar el intertexto de Mario Benedetti cuyo haiku 98 de *Rincón de haikus* reza: «amor en vilo/ la sospecha entreabre/ su celosía». Un amor inquieto por salir, ¿quizás por conocer?

¿Un amor que estuvo escondido? ¿La sospecha es aquello que ha de golpearle? Aportemos también el ejemplo del poemario inédito de Rafael Alberti que se titula *Amor en vilo* y que dedicó a Beatriz Amposta, una de sus musas. En Gimferrer Cuca es la nueva *Beatrice*. Otra clave de lectura la ofrece *Interludio azul*, el libro que comenta en prosa lo que podemos encontrar en el poemario publicado ese mismo año. Habla sobre cómo el tiempo que está viviendo con Cuca es un tiempo de espera y de expectación y lo hace a propósito de una anécdota que le ocurre en un viaje a Madrid (68). Anota en un papel sus ideas para presentar en una conferencia. Sin embargo, se encuentra nervioso a causa de su relación con Cuca. Apenas ha dormido. En el lavabo del tren se le mojan sus apuntes. De resultas se ha quedado con una hoja empapada y emborronada de azul. Se congratula por su memoria. Podrá rescatar fácilmente cuanto ha escrito. Eso le lleva a pensar en su amor. Se da cuenta de que su escritura «han sido estas páginas azuleadas por el agua y que yo debía rescatar a toda prisa antes de que se borraran enteramente: fracción de segundo a fracción de segundo, debo salvar, por C. y por mí, a los que fuimos en 1969» (69). Tanto este libro como *Amor en vilo* son el resultado de una antesala a la plenitud, un interludio de páginas casi olvidadas que deben ser rescatadas. Los intertextos poéticos que hemos aducido cobran así mayor importancia. Por un lado un poemario inédito de Alberti, algo que sin ser publicado, sin haber salido a la luz, parece no haber sido escrito jamás o estar aún por escribir. ¿Qué encerrarán esas páginas? Téngase en cuenta que *Arde el mar* está encabezado por dos citas, una a Octavio Paz y otra al autor de Puerto de Santa María. El verso de este último, perteneciente a «Mala ráfaga», parece ser el intertexto principal que construye el título: «¡Ardiendo está todo el mar!».

Y, por otro lado, disponemos de un haiku, una forma poética que apunta hacia la ambigüedad. La mayoría de las veces este género encierra una mera impresión capaz de suscitar páginas y páginas de comentario, dando la sensación de estar leyendo un poema incompleto, una reflexión a medio hacer cuya clave de lectura se ha perdido en el tiempo y en la memoria.

A esta interpretación podemos añadir lo que propone Lídia Carol Geronès sobre el libro autobiográfico-autoficcional de Gimferrer. En *Fortuny* encontramos un capítulo titulado «Interludi» donde se evocan las relaciones homosexuales de personajes como Marcel Proust, Liane de Pougy o Mimy Franchetti. Geronès describe el capítulo en los siguientes términos: «“Interludi” és la farsa que es representa entre els actes d’una obra teatral. En aquest sentit, entenem que amb aquesta paraula el narrador suggereix el món de la representació» (2016: 129). El capítulo toma como telón de fondo el mundo teatral parisino y en ese contexto, los personajes desfilan, mediante una prosa que bebe directamente de Gabriele d’Annunzio. El mundo de la representación, igual que Venecia, que es la ciudad protagonista de la novela, es el mundo de la máscara, siendo *la Reina del Adriático* el epítome no solo por su celebración del carnaval sino por los

canales donde el reflejo y la ocultación toman un papel protagónico en la obra del barcelonés. Geronès considera, hablando sobre una de las referencias pictóricas de la novela, que «el mirall de la Venus de Velázquez ens remet a Venècia, tant a l'aigua dels seus canals que actuen de mirall i reflecteixen imatges com a les seves màscares, que amaguen identitats. Misteri i erotisme» (2016: 185). Siguiendo esta idea podemos aventurar que la representación y el enmascaramiento van de la mano precisamente con una homosexualidad vivida a principios del siglo XX. Y de ahí podemos pasar a *Interludio azul* donde el despliegue de intertextos y disfraces, tal y como hemos visto y veremos, es abrumador. Gimferrer plantea un interludio teatral, un *divertimento*, el jugar a ser *un otro* y con ello llegar a *sí mismo*. Cabe decir, sin embargo, que añadiremos en el apartado 2.3.3.1. el comentario al intertexto explícito de la obra de Gimferrer, este es *Interlude* (1957) de Douglas Sirk.

Si revisamos otros libros como *Tornado* podemos encontrar que la dedicatoria es un poema que deja muy claro el mensaje del mismo. El mundo es un tornado y *ella* es el ojo donde la calma lo mantiene todo a resguardo: «*En el tiempo de tanta destrucción, / [...] en este tiempo de barricas rotas, / los ojos de esmeralda del halcón me aferraron / pero en tus ojos pardos he vivido*». En *Rapsodia* podemos encontrar las citas introductorias que hablan de la rapsodia como un «*emotional irregular piece of music*». Y, a su vez, podemos señalar la película *Rhapsody* (1954) de Charles Vidor donde Elizabeth Taylor interpreta el papel de una chica que se enamora de un talentoso violinista pero que termina por empezar una relación con un pianista novel, algo inseguro e inmaduro. La película reflexiona acerca del papel de la musa en la obra del artista. ¿Acaso Gimferrer quiera dialogar con el filme?

Concluimos con ello que los títulos de esta última etapa de Gimferrer le sirven a modo de palimpsesto, igual que el cuerpo de Cuca lo ha sido a lo largo de la sección 2.2.4.2. Y, no solo eso, sino esa materialidad es capaz de conjugar el instante, concentrar en sí mismo el acceso a una visión amplia y sintética del mundo. En su artículo «Una “nueva” historia de amor: *Interludio azul*» (2014) Stefano Torresi afirma que para Gimferrer: «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» (98). En relación con esta concepción en *Rapsodia* leemos:

Así vivimos:

así jornada tras jornada, el aire
puede leerse como un palimpsesto,
sólo, quizás, para nosotros dos,
mas ¿no es vivir el proyectarse? Tunden
los relojes la cámara del aire
y en la sala del péndulo de plata

suena la hora inmóvil del amor.

«Los relojes» son detenidos en ese instante hecho para la contemplación y eso mismo vemos que ha ocurrido no solo con el cuerpo de la amada, sino también con la ciudad como espacio donde proyectar la imaginación del *flaneur*. La calidad de ese tiempo concentrado varía según el referente del que parte la proyección de la fantasía. A partir de la *ciudad* nace el desánimo que hemos visto en *Els miralls* o *L'espai desert*. Con Cuca la intertextualidad, en cambio, acaba volviendo a sí misma, *esto es como si...* Frente a la desazón que le genera al sujeto la Barcelona tardo-franquista: *esto no es aquello...* A caballo entre la autoficción y el sueño medieval, Cuca no solo es Cuca, sino que es también una alegoría de la plenitud y de la Belleza. En «Les tres muses», entrada del segundo *Dietari*, encontramos una descripción alegórica de la poesía que casa perfectamente con las imágenes de la *Beatrice-Cuca* que se despliegan a lo largo de *Amor en vilo*: «La Poesia és una verge; té una cara de blancor puríssima. Porta una cintura de porpra i una roba amplosa de seda, llampeguant d'or» (1995c: 55). La Virgen-Venus concentra en sí todas las fantasmagorías eróticas de la ciudad y el cine tomando cuerpo y recreando una suerte de mito de Pigmalión posmoderno y *camp*. La voz poética es proyectada en el tacto y la *ultrapantalla* o viceversa, ella es absorbida hacia el submundo del patio de butacas. Ambos han pasado a vivir en la «cámara del aire», han entrado en ese lugar donde el tiempo se detiene.

Si acudimos a un libro que apenas hemos citado, *No en mis días*, por continuar con una idea que ya hemos visto en otros trabajos, hallamos que, de nuevo, «vivimos en la lid de nuestros cuerpos», verso que pertenece a «Battle of angels». El poema cita la obra de Tennessee Williams, usando un recurso que hemos visto acerca del cine. Los ángeles que luchan son el *yo* y Cuca, ambos cuerpos enlazados y ensalzados en la pantalla, de la misma forma que los personajes de *Only Lovers Left Alive*, película citada por Gimferrer, hecha por Jim Jarmusch (2013) y donde Adan (Tom Hiddleston) y Eva (Tilda Swinton) representan los primeros amantes. La pareja de vampiros bíblicos se ha encontrado una y otra vez a lo largo de la historia. Como hemos visto, el lecho amoroso es el lugar donde el tiempo se detiene y, a la vez, se abre en muchas direcciones. Adán y Eva son todos los amantes. Gimferrer y Cuca juegan, repetimos, una mascarada sexual y pletórica.

Maticemos, no obstante, que esta nueva mascarada que se abre con el siglo XXI no tiene nada que ver con el juego carnavalesco de los *novísimos*, así lo afirma Stefano Torresi en el artículo citado más arriba. Según sus palabras, la etapa que abre la vuelta del castellano no debe igualarse con el *venecianismo* primero del autor barcelonés, ya que reconoce él mismo en una entrevista citada que trata de no repetirse, de no hacer siempre lo mismo. Y efectivamente Torresi defiende que *Arde el mar* presenta más bien una relación

mediada entre la vida y el arte, es decir, que la vida se enmascara y que, por contra, en el último Gimferrer leemos más bien una voz que usa lo biográfico de una manera explícita (90). Y es aquí donde podemos retomar el concepto de la *apoteosis*. A partir de *Amor en vilo* se constata en la lírica gimferreriana, lo hemos visto, una apoteosis que parte desde lo contingente y lo concreto y llega hasta lo eterno, consolidando una catastterización prototípica. *La muerte en Beverly Hills* es puro mito, lo mismo ocurre con *Arde el mar. Els miralls* y *L'espai desert* son, en cambio, desalentadora realidad. Es con su nueva etapa que aparece una nueva voz que trata de conjugar ambos espacios, aspirando a una suerte de equilibrio sintético que llega tras la tesis y la antítesis consuetudinarias. Gimferrer consigue así toda una trayectoria temática y simbólica coherente que le permite mantenerse fiel a su máxima (debida a Gabriel Ferrater) de que la poesía debe ser un esfuerzo de coherencia. Consigue de esta forma no ya un poemario que dialogue consigo mismo sino toda una trayectoria textual que elabora un tejido sentimental y poético amplio y complejo.

2.3. Convocatoria

Si usamos el término convocatoria es porque siempre el cine ha sido un arte grupal. A un lado encontramos un público masificado que ha encontrado en la imagen una forma de consumo rápida y atractiva. Es arte popular que ha usado siempre la narrativa como forma sencilla de comunicación. Las vanguardias trataron de rehacer ese componente más corriente y reubicarlo dentro de discursos complejos, consiguiendo con ello no solo la valorización del séptimo arte, sino también conferir un carácter más lúdico a sus escritos. Véase la obra de Gómez de la Serna, Alberti o Lorca o la generación de los novísimos.

Es en este sentido que vamos a analizar el cine, aclaración que debemos hacer, ya que este también tiene un componente grupal en su confección. Los créditos se han constituido desde sus inicios como un género en sí mismo, una hoja de presentación que certifica todos aquellos que han formado parte de la creación y que quieren también tener su pedazo de autoría. Aun así, no va a ser de este aspecto del que vamos a hablar, ya que en ningún momento Pere Gimferrer se sitúa al otro lado de la cámara. Sí que lo hace a la hora de entrar en la ilusión del cine, pero no en sus entresijos de cableados, celuloides y claquetas. Podríamos decir que el cine dispone de una estructura tripartita: a un lado, el creador; al otro lado, el público y ocupando el centro, el filme.

Cuando aquí hablemos de convocatoria, hablaremos de la colisión entre estas dos últimas realidades. Analizaremos de qué forma Pere Gimferrer, como cinéfilo, da cuenta de una experiencia que va más allá del consumo y que se convierte en forma de vivir la realidad. Es así que plantearemos el patio de butacas no solo como punto de encuentro, sino también como punto de partida.

2.3.1. Copias e imágenes cavernarias

No digo nada nuevo tampoco en esta noche.

La soledad gotea al final de la calle

(siempre oscilan las sombras más abajo

casi como otro hombre... el tercer hombre

¿te acuerdas de Viena y Orson Welles?

¡Oh llama de amor viva!

La guerra de los treinta años, «El tercer hombre»,

Ángeles Mora

Lo hemos visto en varias ocasiones: la pantalla es un espejo. Si hemos de reflexionar acerca de la experiencia cinematográfica, algo que inevitablemente hemos hecho a lo largo de toda la investigación, es necesario confrontar los espacios del espectador y de la pantalla. Pese a ser el cine un arte de lo social, guiado muchas veces por un sentir generalizado (pues reímos cuando otros ríen o nos indignamos cuando algunos consultan el móvil en mitad de escenas interesantes), aun así en Pere Gimferrer vamos a encontrar un arte de la soledad. El sujeto se ve enfrentado a imágenes, las cuales en la oscuridad aíslan la percepción y hacen olvidar que nada más existe.

Unas líneas más arriba hemos hablado de *colisión*. No ha sido de forma gratuita. El goce espectatorial es un choque, un golpe súbito que representa el cruce entre el *yo* y el reflejo. Es en 2.3.1.1. que el cine nos ha de servir para hablar sobre cómo la gran pantalla se convierte en el trasunto de la página escrita y en reflejo deformado e hiperbólico del mundo y el ser. Ahora bien, la experiencia no solo es infructuosa. También el poeta nos ofrece una segunda visión mucho más eufórica en la que el cine es capaz de conceder el acceso a sí mismo a través del amor. La figura de Platón nos servirá, además, de guía a través de las secciones que estamos por acometer, pues su mitología y su pensamiento nos han de servir como comentario estructurador de nuestro análisis.

2.3.1.1. La ilusión del doble y su teatro enajenante

En la entrada del segundo *Dietari* «Arts de la soledat» encontramos un ejemplo de ese sentir que se repite a lo largo de toda la obra del barcelonés. La voz divaga acerca de cómo el espejo o una cierta concepción del *yo* muchas veces deriva en la tristeza: «Potser parlem amb algú. I sentim, de cop, com un tall, una distància; alguna cosa, subtil, ens allunya i ens fa acarar-nos amb nosaltres mateixos. No el volíem pas, aquest mirall tan lluminós i encegador i cruel. Crema els ulls, com metall colpit per la claror del sol. Massa lúcid» (1995c: 10). La luz nos puede hacer pensar en una proyección, ¿es el cine una experiencia similar? De lo social («Potser parlem amb algú») pasamos a lo propio, pero este espacio singular resulta estar alejado, escindido de uno mismo, haciendo que la imagen del espejo roto de *La dama de Shanghai* cobre todavía mayor elocuencia.

En *Amor en vilo* podemos encontrar «Un uomo di marciapiede», un poema en el que mediante rimas lúdicas se describe una escena en la que dos amantes viajan en landó, se besan y se cogen de la mano. La última estrofa parece el lamento de uno de ellos contemplando el pasado:

por la acera mi doble azul se va

en pos de tu reír de baccarat,
que en tu desnudo de oro llameará
a la hora de cristal que digas tú.

El paseo de la pareja se ha pintado como un cuadro de Cocteau y, además, se ha adornado con la glosa: «*an affair to remember*». Esto tanto puede ser la canción como la película de Leo McCarey (1957). La voz poética lo que está haciendo es recordar y, quizás, idealizar, envidiando la imagen de alguien que fue él pero que ya no es él y que en el contexto del poema se marcha por la acera, mientras que el sujeto poético parece haberse quedado en el coche. El coche o el tren muchas veces se han planteado como metáforas del cine, como si fuese el vehículo el que está quieto y fuese el mundo una proyección que pasa ante los ojos del pasajero.

En las palabras de Gimferrer podemos intuir que el arte ejerce de espejo y le devuelve una reflexión acerca de sí mismo. El tono algo jocoso y banal de las palabras, cabe decir, y el ritmo más bien repetitivo parecen reproducir una canción algo socarrona. La voz está jugando consigo misma. Aun así, la desolación del espectador que se contempla a sí mismo se intuye entreverada en los versos. Añadamos, además, que podría haber escogido otros referentes cinematográficos, pero opta por *An Affair to Remember*, la cual tiene dos versiones del mismo director. Una de 1939 con Charles Boyer e Irene Dunne llamada *Love Affair* (y traducida al español como *Tú y yo*). La otra de 1957 con Cary Grant y Deborah Kerr (en España repitieron el título de la anterior versión). Lo analizaremos de nuevo a lo largo de este capítulo: la historia entre Cuca y Gimferrer es una historia de repeticiones (2.2.3.5.), de vueltas, de miradas al pasado donde el año de 1969 resulta significativo, pues es la relación de entonces la que treinta y cinco años después se rescata. Una primera versión de la película es en blanco y negro. La segunda es en color. El recuerdo y el presente se confrontan.

En el apartado 2.1.2.1, dedicado al montaje, hemos identificado una de las referencias de la palabra «baccará» que aquí se escribe como «baccarat» y que apunta al poema «Margarita» de Rubén Darío, nexo que Gimferrer explicita al referirse a la voz de Cuca en *Interludio azul* (97). El vínculo con el capítulo formal resulta oportuno, pues «Un uomo di marciapiede» es una composición donde las asociaciones de ideas vertebran toda la estructura temática. De la misma forma que una idea nos llevaba a otra en el montaje de atracciones, aquí la cartografía referencial cinematográfica se despliega significativamente.

Sirviéndonos de *Interludio azul* se hace necesario realizar un breve inciso. En el opúsculo la voz poética recupera el año 1969 y recuerda que ambos amantes, jóvenes, bailaron sin descanso, a la manera de un vals donde «giramos interminablemente, al modo de los amantes de Max Ophuls en *Carta de una desconocida* o en *Madame de...*» (92). En ambas películas la música es muy importante (también en el

poema y en su eufonía burlona) y se dan dos *gags* en los que los amantes, infatigable pareja, acaban por cansar a la orquesta, la cual hastiada se marcha y los deja solos, meciéndose, en la oscuridad de la sala [Figuras 49 y 50] (00:35:45). Añádase que el baile de *Madame de...* (1953) es una de las elipsis más famosas del cine, pues en un solo baile se van encadenando diferentes veladas, como si ambos amantes solo viviesen para ese momento. Se ha descrito como un baile a través del tiempo. *Interludio azul* es un amorío a través del tiempo que une 1969 con el principio de los 2000.

A priori no podemos considerar relación alguna entre estos filmes y «*Un uomo di marciapiede*». Ahora bien, tomemos como punto de partida el uso de Darío como referente de un amor aristocrático, cargado de luminosidad y nobleza y añadamos a ello que la primera de las versiones de *An Affair to Remember* está protagonizada por Charles Boyer. Este actor, de hecho, también aparece como antagonista en *Madame de...* . Establecidos estos nexos de unión podemos comprobar que la relación entre las dos cintas citadas por Gimferrer y la composición presentan ciertas similitudes. En *Madame de...* encontramos que una escena de landó es uno de los momentos más memorables del filme. En ella Donati (Vittorio De Sica) y Louise (Danielle Darrieux) se besan y dan rienda suelta al amor que se ha ido fraguando a lo largo de toda la película (compárese con los dos versos iniciales del poema: «Venían los amantes en landó/ por esta calle de papel maché») [Figura 48] (01:05:00). Tratan de escapar de la mirada del general, el marido, quien en *Interludio azul* encuentra su correspondencia en el personaje de P. Y, por ende, como veremos a continuación, el tema del doble es fundamental en «*Un uomo di marciapiede*»: Boyer protagonista (amante ideal) y antagonista (marido posesivo e incapaz de amar). El *yo* de *Interludio azul* podemos intuir que es Pere y el que por aquel entonces es el marido de C. es P. Locuaz coincidencia.

En *Carta de una desconocida* (1948) también encontramos una escena muy similar, es esa en la que los amantes se encuentran en un vagón de tren de feria (00:41:38). En la ventanilla discurre un telón modestamente pintado con la voluntad de fingir la ilusión de que están viajando a través de Suiza y toda Europa [Figura 51]. El mecanismo es accedido mediante el pedaleo cansado de un viejo maquinista. Esta escena podría resumir perfectamente la idea de la que hemos hablado en el apartado 2.2.3.5., esto es que el paisaje se desdibuja, pierde importancia. Es ahora el comportamiento del tren, su intimidad, su cercanía, aquello que cobra sentido. Con esto retomemos el poema «*The great train robbery*» (2.2.3.5.). En esta composición de *Amor en vilo* se mencionan los trenes de A. O. Barnabooth y de Campoamor. Y es que si tenemos en cuenta la escena que acabamos de describir, el tren de Cuca y Gimferrer, es precisamente el del *alter ego* de Valéry Larbaud, un tren cuyas ventanillas quedan saturadas de un paisaje que parece casi papel maché, igual que las calles con las que se inicia «*Un uomo di marciapiede*». El decorado de una Europa lujosa sirve a modo de nota lúdica. Lo relevante aquí, sin embargo, es que la filmografía nos permite

establecer un nexo de unión entre los dos poemas de Gimferrer. «El tren expreso», la obra citada de Campoamor, es un texto que habla sobre desamor, es por eso que el tren en el que van Cuca y el *yo* no corresponde a ese tren, porque el suyo es todo lo contrario. Más que la partida, el ferrocarril en el autor barcelonés significa el encuentro. Lo que queremos destacar es que en el poeta romántico la mujer que la voz lírica se encuentra en el vagón acaba enviándole una carta confesando su amor e informando a su vez de su muerte, de la misma manera que ocurre en *Carta de una desconocida*.



Fig. 48. Donati y Louise disfrutan finalmente de intimidad en el landó.



Fig. 49. Donati y Louise bailan. Se han quedado solos después de una larga escena.



Fig. 50. Stefan y Lisa bailan hasta altas horas de la madrugada.



Fig. 51. El fingimiento de un tren y un amor verdadero.



Fig. 52. El militarismo no es nada más que pose.



Fig. 53. Los músicos vestidos de militares están cansados de tocar para otros.

Max Ophuls²⁸ es un director que escoge Gimferrer no solo por la belleza de sus imágenes, sino también por la carga simbólica de sus fotogramas, cualidad que acercan sus filmes a la poesía. Carlos Reviriego así lo defiende y concluye que en el director de origen alemán «lo simbólico trasciende lo narrativo» (2003: 134)²⁹. Analicemos, en consecuencia, más de cerca alguna de las escenas. Ophuls huyó de Europa debido a su ascendencia judía, de lo que podemos colegir una cierta inquina hacia todo lo militar, quizás al estilo de Douglas Sirk, quien en sus películas, por contrapartida a los horrores de la guerra, buscó siempre argumentos basados en puntales éticos y morales que orbitasen alrededor del amor. En Ophuls el trauma de la persecución nazi parece vehicularse a través de militares cornudos, incapaces de satisfacer a sus mujeres. Son personajes que disponen de increíbles mansiones, cargadas de trofeos de guerra y de caza o de sables, con claras reminiscencias fálicas. Pese a ello, no son capaces de amar o de corresponder a sus esposas, quienes acaban por resultar incontrolables. En *Madame de...* el general se confía, cree que Louise está jugando con Donati y que todo no va a ser nada más que un juego coqueto o como mucho sexual, sin acercarse siquiera al amor. La realidad acaba siendo otra. Louise descubre la auténtica pasión. El duelo está asegurado. En *Carta de una desconocida* hay un momento en el que los dos amantes, Lisa (Joan Fontaine) y Stefan (Louis Jourdan), pasean por el parque de atracciones de Viena, a lo lejos puede verse el Prater (00:40:45 [por donde hemos pasado en el apartado 2.2.4.2.]). En un momento se paran. Observan un escaparate con maniquíes ataviados de uniformes militares [Figura 52]. En los filmes de Ophuls, asistimos a un barroquismo que va dirigido a concretar el retrato de una clase social falsa y vacía. Charles Boyer, el general, representa a alguien incapaz de amar. No es una persona, sino una especie de autómata. Es una persona enclaustrada en su escaparate, como los monigotes del Prater³⁰. En *Carta de una desconocida* también encontramos el militar que es capaz de proporcionarle a Lisa una vida de comodidades pero se encuentra totalmente desarmado a la hora de prevenir que su esposa vuelva a caer en las redes del famoso músico. Añádase que en la escena de baile de *Carta de una desconocida*, los músicos que tocan, mientras solo quedan dos dichosos clientes algo empalagosos, van vestidos de militares, casi como si solo pudiesen ser meros espectadores del amor (00:45:50) [Figura 53]. Deben tocar para otros, pues el amor (y el baile) no está hecho para ellos. De ser estos dos intertextos capaces de dialogar con el poema, podremos ver cómo el sujeto escribiente y el *yo* poético establecen una relación muy similar. El uno vive, el otro escribe. Pese a

²⁸ Usamos aquí *Ophuls*. Nacido con el apellido Oppenheimer cambió a *Ophüls*. En cuanto tuvo que huir de Alemania por su ascendencia judía, eliminó el *umlaut* quedando *Ophuls* en los carteles de producción francesa. Finalmente, una vez en América cambia a *Opuls*. A su vuelta a la producción francesa retoma *Ophuls*. Teniendo en cuenta que en *Lola Montès* (1955), su última película, firma con la *h* hemos decidido mantener su última elección.

²⁹ Para saber más, considérese que Reviriego en su artículo «Max Ophüls. El misterio de la fugacidad» (2003) ofrece una visión sintética de toda su obra y, en concreto, presta atención a varias escenas de *Carta de una desconocida*. Su análisis ofrece una muestra elocuente de toda la carga metafórica de un director que puede, en un principio, ofrecer la impresión de plantear vacuos melodramas.

³⁰ Compárese con el análisis de *Victoria amarga* (1957) de Nicholas Ray que haremos en 2.3.2.1.

confundirse ambos, uno de ellos, en última instancia, se queda al otro lado del escaparate: ¿más allá de la página?

La cinematografía no termina ahí. El título resulta significativo, ya que es la traducción que se hizo en Italia de la película *Midnight Cowboy* (Schlesinger, 1969). La película trata sobre un joven del oeste estadounidense que quiere llegar a Nueva York y convertirse en gigoló o modelo, confiando en su atractivo y dejándose engañar por el mito cinematográfico del hombre tejano. Cree que los yankees tienen que ser tipos endebles, algo enclenques y que las mujeres del norte van a quedar fascinadas por la aparición de semejante semental. La realidad es otra muy diferente y acabará compartiendo miseria con un vagabundo interpretado por Dustin Hoffman. El filme es un ensayo acerca de algo muy similar a lo que hemos dicho sobre las palabras de Pere Gimferrer y es que Joe Buck (*buck* significa coloquialmente *dinero*, normalmente traducido como *pavos*, podríamos rebautizarlo como Joe Dollar, ¿no hay un nombre más acertado para hablar de la *americanidad*?) pretende ser aquello que ha visto en el cine, quiere convertirse en su doble, en la imagen que ha creído recibir del espejo. Sin embargo, los hechos van a llevarlo a vivir en un anonimato insoportable. La gente no queda impresionada por él. Es ignorado. Ante esa situación, ¿quién de los dos es más real? ¿El ideal o el cuerpo de carne y hueso?

En «*Jouvence*» de *Tornado*, de hecho, encontramos la mención de una película muy similar: *Sweet Bird of Youth* (Brooks, 1962). Se parte aquí de la pieza teatral homónima de Tennessee Williams, dramaturgo que es referido en el poema: «*sweet bird of youth*, diría aquel mozuelo/ de la Nueva Orléans de oro y hollín». El título se convierte en una frase del dramaturgo. Quizás no haya cinematografía, aunque Gimferrer conocía la obra, pues la comenta en los números 137 y 138 de *Film ideal*. La pieza trata precisamente sobre un gigoló, Chance, (Paul Newman) que trata de labrarse su camino hacia el éxito a costa de Alexandra del Lago (Geraldine Page), una actriz venida a menos, que trata de producir una película llamada *Juventud*. Ciertas frases de la película (y del drama teatral) casan a la perfección con el sentido que hemos aducido respecto a *Midnight Cowboy*: «ALEXANDRA DEL LAGO: There's no place to retire when you retire from the movies. No place, except oblivion» (00:46:26). «HEAVENLY: What's it like, in Movieland? CHANCE: Oh, it is like no place in this world, baby. Oh, in fact, it's not even a place. It's a state of mind with a stone wall around it a mile high» (01:19:41).

A través de la temática ambos poemas se relacionan. El retorno de la juventud es celebrado a través del juego que proponen los intertextos o los cambios de idioma, sobre todo el juego con el italiano. En «*Jouvence*» los versos parecen adoptar un ritmo ligero, carente de seriedad: «A ese pájaro llaman *pipistrello*». El ave transformada, quizás por la musicalidad, en murciélagos, quizás como señal funesta de un tiempo realmente no recobrado o quizás como nexo de unión con el mito del vampiro siempre sediento de

sangre y vuelto a la vida, conjuga una eufonía pueril pero contraria a la negatividad de la obra. Es a fin de cuentas, el animal de la oscuridad, alejado de la luz o de los focos como la Norma Desmond (Gloria Swanson) de *Sunset Boulevard* (Wilder, 1950) o la Alexandra del Lago de *Sweet Bird of Youth*. Ambos no dejan de ser retratos amargos y burlescos (como la palabra *pipistrello*) de la *vieja gloria*.

Gimferrer, para «Un uomo di marciapiede», escoge no el título original, sino la traducción (¿el doble?) italiana, traducción que juega con la prostitución que ejerce el protagonista. En español una prostituta ha sido tradicionalmente referida como *una mujer de la calle*, en italiano en cambio es *una donna da marciapiede*, ya que *marciapiede* significa *acera*. El cambio propuesto, sin embargo, no deja de tener cierta enjundia, ya que *un hombre de la calle* es un sintagma que no pasará desapercibido al sentido irónico de cualquier espectador, pues comúnmente será reconocido el oficio como algo más propio de mujeres que de hombres. Frente al sesgo chistoso, *Midnight Cowboy* propone una combinación más bien melancólica, pues la película no es otra cosa que un *western* en sentido contrario. Un vaquero viaja hacia el este en busca de la fortuna. El cariz crepuscular del género en los sesenta hace que esta historia no acabe siendo un triunfo sino una derrota desesperanzada, no tan sangrienta como *Grupo salvaje* (Peckinpah, 1969) pero idéntica en términos morales. Que Gimferrer escoja antes el título traducido, nos hace pensar en que el auténtico protagonista de estos versos es el doble, aquel cuyo gozo no se encuentra en el tacto (en la caricia y el beso) sino en la mirada. Aunque a su vez, si acudimos a *Interludio azul* podemos inferir que ambos son, de hecho, el mismo. El vivir y el escribir son la misma cosa: «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» (2006a: 105).

Algo interesante también a destacar es el hecho de que la persona del doble queda explicitada en la última estrofa, que es el momento en el que los amantes se alejan. El juego de perspectivas se reparte a lo largo de la composición: «Venían los amantes en landó» (primera estrofa) > «Esos amantes éramos tú y yo» (segunda estrofa) > «por la acera mi doble azul se va» (quinta estrofa). Hay un acercamiento y un alejamiento. El movimiento visual es evidente y es que la reflexión acerca de la ilusión del amor se halla en ese mismo proceder. En la entrada del segundo *Dietari* «Dues cases» Gimferrer escribe sobre Manderley, la finca en la que tiene lugar la película *Rebecca* (1940) de Hitchcock, y sobre Tara, la plantación en la que se ambienta *Lo que el viento se llevó* (1939) de Fleming, Cukor y Wood. Las casas que encontramos allí son meros decorados que consiguen crear la ilusión de ser edificios funcionales. Sin embargo, cuando nos acercamos lo suficiente podemos descubrir el truco:

Qui vagi avui a Atlanta, pot veure Tara, el casalot d'*Allò que el vent s'endugué*, consagrat com a tabernacle del record. Prou que coneixem bé aquesta gran façana que un dia ens va poblar la ment. Però Tara, avui, només és una façana: no hi podem pas entrar, només la veurem de front. Tara és un decorat que el vent d'Atlanta besa i bressola. I Manderley? Manderley és menys encara: Manderley és una il·lusió òptica. Quan vèiem aquell camí i aquell casalot —explica Hitchcock—, vèiem, només, una maqueta; precisament per això pren, vista de fora i de lluny, una irrealitat tan punyent i obsessiva. Precisament perquè només coneixen una existència en somni, Manderley i Tara són més reals que no pas el món on vivim. Tenen, indestructible, la cohesió del mite, que no mor (1995c: 87).

Embarcándonos en una breve disertación platónica acerca de la idea y la copia, y decidiéndonos finalmente a darle sentido al título que encabeza esta sección, podríamos aventurarnos a señalar el mundo de la ficción como el mundo de las ideas, entidad que poseen gracias a su lejanía, al lugar que ocupan en la pantalla. Y pese a ello, paradójicamente, podríamos asociar el cine con la caverna plagada de ilusiones y proyectadas al final de la cueva. Gimferrer a lo largo de su obra le da la vuelta al mito platónico y confiere a esas imágenes en movimiento la cualidad de verdades inmutables y evidentes, pues en su visualidad no hay refutación posible. El sujeto que mira, en consecuencia, se siente copia o acaso vacío. Carente de sustancia cinematográfica, de ese *algo*, se siente como esas dos casas que ha descrito Gimferrer: decorado sin profundidad o maqueta mínima.

Siguiendo el hilo filosófico podemos retomar un tópico del que ya hemos hablado. Este es la salida del cine. El mito de la caverna es también el mito de la liberación. En Gimferrer el movimiento es inverso. Lo hemos visto. A la salida asalta la lluvia y el crepúsculo, asalta el recuerdo de lo que se ha visto y con ello la melancolía por las certezas que se han dejado atrás en la sala cinematográfica. En «Capvespres», entrada del segundo *Dietari*, dice que cuando se encuentra con la luz vespertina en la ciudad le parece que: «és el torneig d'espectres encesos d'un televisor sideral» (1995c: 146). Las imágenes acuden como fantasmas, ancladas a la memoria del paseante. Y añade que el atardecer es «un espectacle que ens aboca al pou més pregon de l'esperit» (1995c: 146). Frente a la luz última del día, el sujeto se ve inmerso no en la claridad, sino en la oscuridad. Si el filósofo de Platón se deshacía de sus ataduras y encontraba el cegador brillo del sol, el espectador inerme de Gimferrer acaba la tarde con una sesión doble de cine pero para adentrarse en la oscuridad de la noche barcelonesa. El mismo tópico podemos encontrarlo en «El taxi groc de *Taxi Key*», entrada del segundo *Dietari*. *Taxi Key* fue un serial radiofónico que se emitió durante quince años desde finales de los 40 hasta principios de los sesenta en Radio Barcelona. Trataba sobre las peripecias de un abogado taxista y sus investigaciones. Escucharlo es como adentrarse en una historia de cine negro. Gimferrer recuerda: «Venia un moment que la història d'aquell dia s'acabava. Podíem, llavors, sortir a donar

un tomb. La nit era clara i es veien molts pocs cotxes. De tant en tant, un llamp de llum groga; un taxi com el de «Taxi Key» (1995c: 198). Tras la narración, el sujeto pasea por Barcelona mientras fantasea. ¿Está visitando un decorado? Acude al doble de Barcelona, que es la Barcelona que está pisando. Aquella que ha escuchado hace unos instantes es la auténtica.

La misma reflexión podemos hallarla en «Lily, de Shanghai», otra entrada del segundo *Dietari*. En ella la protagonista es Marlene Dietrich quien aparece interpretando a Lily de *El expreso de Shanghai* (1932, von Sternberg). La famosa imagen del primer plano en el que ella aparece iluminada mediante un haz cenital es descrita. Gimferrer comenta: «Només veiem una fracció d'aquest món. Si ens enretiréssim una mica, sabríem que el tren —vagons de fusta, pintats de blanc, i un vagó blindat tot ple de soldats xinesos— està aturat en la decoració de cartró pedra d'un plató de Hollywood» (1995c: 117). Igual que en «Dues cases» encontramos un movimiento. Esta vez, sin embargo, no es de acercamiento sino de alejamiento. En «Un uomo di marciapiede» los amantes se alejan con el final del poema y evidencian que la voz poética se queda en la página, que no puede ir más allá. Ahora bien, cabría preguntarse, ¿quiénes son los amantes? ¿Hablamos de dos personas reales? ¿Son la recreación poética? ¿El alejarse es el fin del poema? ¿Es el poema en sí quien habla? Defiende nuestro autor en uno de sus artículos a la revista *Destino* que la literatura tiene la capacidad de «postular otra realidad: la del texto. Tal es el poder de las palabras» (1972: 35). En un juego de espejos y casi como una broma inacabable, los pronombres se vacían y se llenan a la vez de referentes. ¿Quién es el *tú*, quién es el *yo*?

Para intentar contestar a esta pregunta, podríamos añadir las palabras del propio poeta; quien, en la primera de las entrevistas anexadas a la presente investigación, afirma lo siguiente:

Eloy González: Quina seria la lògica d'*Un uomo di marciapiede*?

Pere Gimferrer: El ritme i el to del poema amb rimes agudes i la mètrica és molt estranya, com de cançoneta... Llavors se'm va ocórrer aquesta pel·lícula que jo, per altra banda, no he vist mai a Itàlia. Hi ha alguns títols estrangers de pel·lícula que tenen molta gràcia.

[En este caso] és molt curiós perquè el títol original no parla d'això [de un gigoló], diu cowboy de mitjanit.

Aquest poema té dues coses molt estranyes: la rima d'agudes i el tipus de vers que faig servir que és molt estrany.

Té un altre tema. El tema del doble. El penúltim vers...

E. G: Sembla que la persona que està gaudint d'aquest amor sigui una mena de doble.

P. G: No, més aviat el que escriu el poema. El personatge poètic, projecció de la persona individual. Però això surt moltes vegades, inclús als *Miralls* en un poema que es diu *Sans laisser d'adresse* que és una pel·lícula, francesa, dels anys 50. També hi ha una sèrie de coses sobre el mirall, el doble, el jo... I això és un tema molt extens.

¿Quien escribe es quien goza de esta escena? ¿Quien escribe es el doble? Las posibilidades interpretativas del texto, junto con el tono irónico de las palabras ayudan a reforzar algo que cultiva nuestro autor con profusión, esto es la capacidad del poema para sintetizar ideas de muy diversa índole, incluso opuestas. Cabe decir, aun así, que el disfrute espectatorial es algo que encontramos a lo largo de todo *Amor en vilo* y *Tornado*. El papel pasivo que le hemos otorgado al sujeto poético en el capítulo anterior es el papel gozoso del escribiente, testimonio de una belleza sublime. La agencia del poeta es el verbo. Ese es su espacio de acción. A esto añadiríamos la posibilidad de que la elección para el título de Gimferrer se deba a un simple juego sexual, dada la naturaleza erótica de todo el libro, de forma que el amante que imaginamos en los versos no deje de ser (burlonamente) un *gigoló*, un juguete sexual en manos de Cuca.

Frente a la experiencia cinematográfica, en el poema de *Amor en vilo*, encontramos una correspondencia entre el *yo* y el personaje. El espectador humillado por una imagen idealizada de la hombría, por ejemplo, puede no sentirse identificado con aquello que ve. En el presente caso, la situación es distinta. Si retomamos «Arts de la soledat», podemos añadir unas líneas más de especial relevancia: «La nostra pròpia vida interior, la imatge del nostre jo moral, ens pot resultar importuna, enutjosa. Això és, en el fons, només una manera de dir que no ens sentim conciliats amb nosaltres» (1995c: 10). La no correspondencia con uno mismo es la clave que guía las palabras de un Gimferrer que escribe desde los años 80 y que no es el mismo que hallamos en 2006. Esta idea, por otro lado, no es nueva aquí. El Gimferrer que escribe en catalán entre 1970 y 1985 es la voz de la búsqueda existencial y de la reflexión acerca de la mismidad.

Para establecer esa comparación citemos el poema ya analizado de «*Sans laisser d'adresse*» en el apartado 2.1.4.1. donde la voz ha dado cuenta de diferentes citas que vienen a enmascarar aquello que le es propio al sujeto poético. Parece como si cuanto dijese fuese una cita de otro texto, como si su voz fuese el doble de toda una cultura que ha quedado impregnada en su haber poético. Ante esa situación, ¿qué compone al *yo* poético? Sus palabras discurren por un jardín modernista. Cita el planto de un «guardià dels faisans» y se pregunta: «qui sap la solitud del guardià dels faisans?». El guardián de ese jardín, de ese *hortus conclusus*, puede ser el creador, hacedor de mundos que le excluyen y que recuerdan a los faisanes de Darío en *Prosas profanas*, faisanes que, de hecho, se envuelven en la obra del nicaragüense del ambiente festivo del

carnaval. Gimferrer también usa máscaras. Se disfraza en su arte. ¿Quizás sea por no poder encontrar su identidad? ¿Quién busca qué identidad? La misma voz duda. En «El poeta iranià», entrada del segundo *Dietari*, afirma: «Tot és un descompartir distàncies: jo i el qui fa els meus versos. Un de sol?» (1995c: 233). La pregunta desorientada bebe del texto de Borges «Borges y yo», texto que progresivamente deviene en una suerte de relato terrorífico acerca de cómo el doble devora, se apropia y sobrevive al sujeto escribiente; el cual, irresuelto, acaba por desconocer quién está escribiendo la página. Usando las palabras de Joan Ferraté, en *Valències*, esta entidad autorial podemos etiquetarla como: «el personatge fantasmal de l'escriptor»³¹ (1993: 33). Y añadimos la reflexión de nuestro autor en «Jorge Luis Borges: un destino literario», conferencia presentada en la Biblioteca Nacional de Madrid en 1986, quien afirma que lo sorprendente de la persona de Borges no fue su ceguera, esa suerte de halo homérico y ancestral, sino «la plena incardinación de su ser por la escritura, hasta el punto de que, propiamente, cabría casi decir que nos parecía que la persona de Borges era una creación o proyección de los textos de Borges» (1996b:128). Parece como si la literatura lo hubiese fagocitado, como si la profesión le hubiese impuesto una suerte de ceguera rapsódica y de mirada perdida en el firmamento para convertirlo en un relato más. Es como ese Miguel de Unamuno que aparece en *Niebla*. O esa C. y ese yo que se aman en las páginas de *Interludio azul*.

El cine ofrece a Gimferrer metáforas que le ayudan a reflexionar sobre esa relación consigo mismo. La pantalla del cine puede ser el lugar de disputa de la identidad del sujeto y para reflexionar sobre ello debemos rescatar el mito platónico y acudir al término *metempsicosis*. El alma empieza a vivir y con ello ha olvidado, en consecuencia su progresar se transmuta en un recordar esa alma dormida. En «Les tres dames misterioses», entrada del segundo *Dietari*, Gimferrer afirma: «La pantalla és a les fosques de la mateixa manera que la memòria prepara la vinguda de les imatges del record» (1995c: 91). Aquí el autor se refiere a la memoria que hay guardada en la cinta, sin embargo, también podemos interpretar la metáfora en un sentido invertido, esto es que la memoria, igual que el cine, se constituye de imágenes proyectadas en la imaginación. Y con ello, no debemos olvidar otro término griego estrechamente relacionado con la memoria: *anagnórisis*. En *Interludio azul* Gimferrer asegura que entre los amantes que fueron él y Cuca en 1969 y los de ahora hay una suerte de juego de caza. Los unos son presas de los otros, conformando un círculo interminable. Ahora bien, rectifica y concluye: «Este apresamiento de nuestro ser por nuestro ser no es caza mayor o cetrería o pillaje, sino anagnórisis» (2006a: 92). El espacio alejado del pasado y el espacio alejado de la pantalla confluyen en la nueva pareja y revierten sus relaciones para convertirse en lo cercano

³¹ Esta idea se recoge en el prólogo que le dedica Ferraté a Gil de Biedma para una selección de poemas que no llegó a publicarse. Se cita aquí a través del número 163/165 de la revista *Litoral*: «Todos los demás temas que puedan aislarse en la obra de nuestro autor son sólo variantes transitorias, ocultaciones provisionales, sustitutos pasajeros, del único tema de la poesía de Jaime Gil de Biedma, que es su propio personaje espectral» (1985-86: 65).

gracias al reconocimiento. En lo extraño, ambos amantes encuentran lo cercano. ¿No funciona la ficción del cine muchas veces en esa dirección?

A través del arte, la voz gimferreriana comprende el cine como una convocatoría de imágenes muertas. Acudimos así de forma implícita al mito platónico y a la temporalidad de la tragedia griega para dar respuesta a ese *algo* del que hemos hablado constantemente y que no acertamos a concretar en argumentos lógicos. Platón procedió del mismo modo al usar sus famosos mitos, prescindiendo del *logos* y requiriendo de la leyenda y lo narrativo como evidencias explicativas.

En otra entrada del mismo *Dietari*, en «Maria Montez té la pell molt blanca», Gimferrer concluye: «Microscòpic, el mite de la pantalla reproduueix les faules de la tribu» (1995c: 190). El arte cinematográfico, pese a ser un arte industrial que corresponde a una sociedad moderna, parece, por contra, huir de aquello que espera más allá de la salida del patio de butacas. En su lugar, lo que hace es recuperar un tribalismo perdido, esto es la sencillez de explicaciones exactas. En «Jaws», poema de *Tornado*, leemos los tres primeros versos: «Conforme oscurecía, los escualos/ vivían de la lumbre de la hoguera/ en el wolframio del atardecer». En el siguiente capítulo comentaremos algunas características más del poema, sin embargo, destáquese aquí que los amantes están asistiendo a una proyección de la película *Tiburón* (1975, Spielberg). Se oscurece la sala y empieza la proyección que es comparada con la «lumbre de la hoguera», casi como si lo que está a punto de ocurrir fuese una narración ancestral, un relato de miedo acerca de depredadores terribles o un cuento mitológico explicado por el patriarca del clan junto a un fuego artificial, hecho de wolframio, aleaciones y cables.

Al hilo de esto podemos retomar «Les tres dames misterioses» que concluye de la siguiente forma: «És així que el cinema, com Orfeu, crida, un cop i un altre cop, les imatges perdudes d'Eurídice, que ja viu en contrades més llunyanes. Les imatges que triomfen de la mort» (92). El *yo* poético de *Amor en vilo*, ese doble que contempla sus propias proezas amatorias, ¿no es Orfeo rescatando a su amada? ¿No es en el arte que encuentra un espacio de identidad y memoria? ¿O acaso el arte se resuelva en la duda con la que concluye Borges?

Retomemos el espejo como metáfora del doble. Cuando Greta Garbo visitó la casa de Mata-Hari para prepararse la interpretación de su siguiente película encontró una casa vacía. En «El xalet de Mata-Hari», del segundo *Dietari*, encontramos una coda especulativa: «L'actriu busca el personatge, com una imatge perduda al fons d'un mirall translúcida» (1995c: 124). Quizás la realidad fuese muy diferente, en una versión algo más frívola. Sin embargo, podemos afirmar que el *yo* es quien busca en esa supuesta actitud de Garbo un espejo translúcido. Nótese que el espacio hasta ahora ha sido muy importante: calles, hoteles, casas, localizaciones... Espacios, la mayoría de ellos, vacíos por los que ha tratado de discurrir la voz reflexiva.

¿No es acaso ese el mismo mecanismo que rige todo el *Dietari*? En la mayoría de entradas las divagaciones se entretienen en fantasear con lo que pudo haber sido, es decir, con vacíos de conocimiento, con espacios obliterados de la memoria pues aquellos que debían recordarlo, las más de las veces, han muerto. La memoria gimferreriana se pasea por la *casa vacía* de la cultura enterrada e imagina y trata de encontrar correspondencias que le permitan sobreponer su propia memoria, recordar en un sentido platónico, pues esa memoria es la meditación que le permite alcanzar su propio conocimiento. El doble es un acceso al *sí mismo*, el cual, como hemos visto, es huidizo y difícil de concretar. En *La calle de la guardia prusiana* encontramos esa noción de una manera repetitiva. El cuarto de sus capítulos se inicia con el relato de Agatha Muller quien ha servido en la casa de Rodolfo Valentino. El relato, claramente, es fruto de un ejercicio imaginativo y desiderativo por parte del autor: «Ustedes, los jóvenes, no pueden saber lo que era el chalet de Valentino. Había seis piscinas de agua de mar y una cuadra con los más hermosos caballos árabes» (2001b: 37). La descripción continúa y se recrea, posiblemente partiendo de referentes que fueron reales, pero que a fin de cuentas sirven como puente hacia una voz impostada: la de la sirvienta. El autor se aventura a ofrecernos ese testimonio en primera persona. No se pone en duda, no se cuestiona si puede ser veraz o no aquello que se está contando, el capítulo directamente se inicia con esa cháchara nostálgica que se entretiene en fantasear con el servicio de limpieza de una de las estrellas más importantes del primer Hollywood. Sin embargo, citemos la penúltima oración de la novela, pues es aquí donde se cifra en palabras del autor la cuestión que estamos aquí tratando: «Se ha escrito mucho del recuerdo; pero falta escribir del olvido, y yo os digo que el olvido es hermoso» (2001b: 90). *Fortuny*, el *Dietari* o *La calle de la guardia prusiana* son textos en prosa a los que les gusta jugar con aquello que quizás ocurrió (partiendo de una documentación previa, nuestro autor no juega sobre la vacuidad absoluta). Si para Gimferrer la poesía es la búsqueda de lo *no-decible* por un discurso normativo y normalizado, la prosa parece ser la búsqueda de lo *no-dicho*, es decir, una reflexión que se encamina a llenar carencias de presencia. El mecanismo tiene dos objetivos, el primero es el de establecer una desviación al discurso del poderoso: «Otra de las excrecencias del paradigma de las formas del poder y tiranía es la erradicación de la historia de una palabra alternativa, crítica: convertido todo en espacio y tiempo de silencio. El creador se hace clandestino» (Dónoan 1993: 63). Y, por otro lado, es también una manera de subsanar el tiempo, de salvar la brecha que media entre el ínfimo ámbito cronológico del sujeto y el inabordable decurso de la Historia. El lector, por ende, se siente *como si hubiera estado allí*. En «Història» de *El vendaval* leemos un texto muy cercano a la epigramática del haiku que partiendo del título parece dirigirnos no hacia el recuerdo, sino más bien hacia la degradación amnésica de un libro: «Quan cau el sol, el vidre encén els mandarins. El groc esfèric, la tàpia que rebota. Les hopalandes. Quan cau el sol, s'esquerda el llibre dels mandarins. L'atzur». El *vacío* del cielo sucede a la desaparición de la página.

Y si atendemos solo al *Dietari*, podemos ir más allá. El lector, por añadidura, se siente *como si hubiera conocido a Pere Gimferrer*. Y es que el autor es el otro vacío paradójico aquí. Enric Bou analiza la cuestión a través nuestro poeta, J. V. Foix y Marià Manent: «El dietari és un gènere paradoxal, ja que se'ns presenta com una possibilitat òptima per a introduir-nos a l'interior de l'escriptor, però, tan bon punt ens aturem a reflexionar-hi una mica, ens adonem amb frustració que la distància entre la persona de l'escriptor i el text [...] és immensa» (1989b: 147). Resulta igualmente incongruente ese *como si* cuando esto ocurre con un tipo de texto al que no nos tiene acostumbrados Gimferrer. ¿Cómo vamos a conocer al poeta a través de la prosa? Cuando nuestro autor escribe en *Destino* acerca del dietario de Foix comenta la figura del doble. «Y el lector llevará un buen rato preguntándose dónde está el doble. Me refiero, claro es, al nuevo prosista que *Els lloms transparents* revela en Foix a quienes desconocíamos el grueso de su labor de publicista» (1970a). Todo un argumentario cultural aparece en el *Dietari*, pero de una forma muy distinta a la que se ha visto hasta el momento. Falsamente cercana la voz al personaje, el lector se siente incluso más alejado del *yo* que con su poesía.

Una idea complementaria la ofrece Justo Navarro al definir el mundo que caracteriza el *Dietari*: «Iconos pop de todos los niveles, salen de poemas, novelas, cuadros, fotografías, carteles, películas, calles claras y oscuras, la vida, la Historia. La evocación histórica se transforma en reflexión autobiográfica. El espejo en el que se miran el escritor y el lector es el espacio del mito» (2011: 18). El mito de la cultura popular sirve a modo de Olimpo mitológico. Ahora bien, si tomamos de nuevo a Bou, matizamos. Siguiendo las palabras de Barthes en *Mythologies* afirma que: «los mitos actuales están vacíos de significado, y tienen un valor absoluto, imperativo y conminatorio» (1992: 194). Es por ello que sirven a cualquiera (*y deben servir*) para convertirse en referentes de *algo*. ¿Qué es ese algo? Un vacío. Fábulas, leyendas y posibilidades orbitan alrededor de un mundo que sirve tanto a escritor como a lector para comprenderse a sí mismos, definitiva función del mito, a través de la comprensión del *macrocosmos* social. Con esto podemos rescatar la idea de *culturalismo* muchas veces asociada al autor y que Juan José Lanz repiensa: «No puede hablarse, por lo tanto, de culturalismo poético, porque la identidad es un constructo netamente social, histórico y cultural; no hay identidad fuera de la cultura, como no la hay aislada del contexto social o histórico» (2014: 64).

La experiencia cinematográfica ejemplifica la colisión entre lo real y lo ideal, entre esa realidad demasiado grande que es doblada a pequeña escala por los entes corrientes que habitan el mundo. En el poema XVII de *Rapsodia* encontramos un caso muy similar al comentado acerca de «Un uomo di marciapiede»: «cara a cara nos vemos en la noche filmada,/ *Day for Night*, aporías del espejo,/ porque el amor es un espejear». *Day for night* hace referencia a la técnica cinematográfica de recrear a través de la

iluminación la noche en una escena, sin necesariamente grabarla de noche. El cine es una ilusión. Es la noche, la oscuridad, creada en el día. La iluminación y el aislamiento buscan el desajuste con el curso temporal del mundo. Más allá de este análisis, tómese en cuenta aquí que *Day for Night* hace referencia a la película de François Truffaut *La Nuit américaine*. Como era este un recurso típicamente usado en Hollywood, la industria francesa lo bautizó como *la nuit américaine*. Truffaut haciendo uso de un título evocador y metafórico, hizo una película para hablar sobre el proceso de grabar una película. En Estados Unidos se tradujo tal y como Pere Gimferrer escribe. De nuevo aparece una traducción y no un título original. En este caso, escoge un cambio que destaca ese carácter enfrentado del cine. El día y la noche. El espejo. Quizás la noche podamos atribuirla al cine, puesto que unos versos anteriores cita *La dama de Shanghai* y el teatro que aparece en ella. Es una película de cine negro. Es oscura. Podemos imaginar que la iluminación, el reflejo, se halla en el gesto alucinado de los espectadores que se encuentran en el patio de butacas, lugar al que el primer verso de «Again», poema de *Amor en vilo*, se refiere como: «patio de luces de la nieve». Condensa en un solo sintagma la pantalla y el espacio espectatorial.

En dos poemas, la traducción le ha servido para hablar precisamente sobre el doble, además, en un arte donde el doblaje es algo fundamental y que muchas veces puede hacernos pensar en la máxima italiana: *Traduttore, traditore*. El cinéfilo reconoce en la translación una falta de autenticidad, haciendo ver las costuras del artificio y constatando el *teatrillo* al que está asistiendo. Como hemos dicho, versos anteriores mencionan el teatro chino de *Lady from Shanghai*: «en las sombras chinescas del vivir,/ como el teatro en *Lady from Shanghai*».

La idea del teatro se repite también en otro poema de *Rapsodia*, este es el IX, que termina de la siguiente forma:

Recorremos los palcos de un teatro,
bastidores de un cielo de opereta,
el cartón piedra de un Olimpo escénico
en el mar de papel de purpurina,
en los relampagueos del neón.
El tiempo tiene un ademán de rosa.

El patio de butacas se ha vaciado, símbolo del artificio y de lo banal. En *Rapsodia*, película de 1954 de Charles Vidor, el teatro vacío es precisamente un símbolo de los momentos de desencanto que enfrentan

sus protagonistas. El primero de ellos es cuando Louise, el personaje interpretado por Elizabeth Taylor, está esperando a su novio pero este se marcha con un grupo de fans. Ella queda sola en el escenario. El sueño se ha deshecho. Ocurre lo mismo en sentido contrario pero con otro personaje masculino. James Guest, personaje interpretado por John Ericson, realiza un formidable concierto. La espera a *ella*. No aparece, en un principio, pero al final sí que lo hace, aunque para certificar cómo el amor se ha terminado y cómo todo no ha



Fig. 54. Los personajes se encuentran para despedirse.

sido nada más que una ilusión. Un plano general los enmarca tras recoger sus reacciones en dos primeros planos. En el fondo podemos observar dos escaleras que se cruzan pero que ascienden por caminos distintos (01:54:20). El fondo, el decorado, sirve como metáfora de una realidad psicológica [Figura 54]. Utilizando esta película como referencia Gimferrer no pone en cuestión el amor expresado a lo largo de *Amor en vilo* o *Tornado* sino que ofrece una nueva perspectiva sobre la imagen de los amantes. Cuando hasta ahora hemos visto planos muy cerrados que se han centrado en la alcoba como lugar de culto, ahora el objetivo se ha alejado, para reflexionar sobre la naturaleza de las ilusiones hollywoodienses y sobre el mundo que circunda el idilio. Es así que el paso del tiempo encuentra una reflexión más insistente. En el poema VI el cine aporta las imágenes que le permiten rescatar el pasado de Málaga, a través de la figura de Darío Carmona, hermano de Gerardo Carmona con quien Luis Cernuda en 1933 tendría su primera experiencia amorosa correspondida (Lanz 2014: 71). *Le testament d'Orphée* («tal como Orfeo cae asaetado/ en aquel fotograma de Cocteau») y *The Leopard Man* («van con antorchas los encapuchados/ como los penitentes de Tourneur/ y son mis años estos nazarenos sin rostro,/ la procesión de muertos en Sevilla») sirven a modo de intertextos que ofrecen imágenes mortuorias. La trilogía



órfica de Cocteau está formada por *Le sang d'un poète* (1932), *Orphée* (1950) y *Le*

Fig. 55. Cocteau yace en un plano cenital, rodeado de una familia gitana.

testament d'Orphée (1960). Es de esta última de la que parte este sexto poema de *Rapsodia*, ya que es en ella que Cocteau, interpretándose a sí mismo (o a un *alter ego* surrealista) y a Orfeo, es asesinado por Minerva con su lanza (01:09:30). Es todo el filme un intento por explicar el cine, el arte y la belleza. El poeta y artista

somete a juicio su propia obra. No solo ejerce de tribunal el propio escritor, sino que invita a sus amigos para que se conviertan en su coro trágico. En este contexto reflexivo, aparece la diosa de la razón como símbolo de un pensamiento científico, quizás intentando explicar el poema. Eso conlleva, en cambio, matar el sentido, es decir, aniquilar al autor. Sin embargo, al igual que la sugerión lírica, siempre acaba por resucitar y termina en última instancia escapando (01:13:00). En una de las escenas unos policías le piden los papeles a Cocteau. En cuanto se dan cuenta de quién es, le van a pedir un autógrafo (01:17: 50), pero él ha desaparecido junto a Cégeste. Es inaprehensible. El momento que más nos interesa, sin embargo, es tras el lanzazo de Minerva, momento en el que se inicia el velatorio del difunto (01:12:00) [Figura 55]. Estas imágenes propias de un martirio, son acompañadas por música de procesión de Semana Santa. He ahí el nexo con la celebración sevillana. Podríamos añadir que en última instancia, Cocteau resucita y se marcha con su compañero Cégeste, aludiendo de una forma irónica y algo burlona a la mitología cristiana. Como curiosidad, no dejamos de anotar que al asesinato, como una suerte de círculo de apóstoles, acuden varios amigos de Cocteau: Pablo Picasso, Lucía Bosé, Charles Aznavour o Serge Lifar.

El segundo, película de Jacques Tourneur de 1943, es una historia de terror acerca de la psicopatía. Ahora bien, el director de origen francés (aunque nacionalizado estadounidense) busca ambientar sus películas en espacios mortuorios, tal como si sus cintas fuesen un viaje hacia la ultratumba. En *The Leopard Man* la escena en la que la segunda de las víctimas es asesinada tiene lugar en un cementerio y la persecución final del criminal (01:02:18) se mezcla con el seguimiento de una procesión muy cercana a la Semana Santa sevillana o a una suerte de Santa Compañía desfilando a lo largo de un decorado desolador, quizás incluso infernal [Figura 56]. Esta idea la



Fig. 56. El desierto de Nuevo México y un cielo terrible dibujan un camino hacia la muerte.

encontramos también en *Interludio azul* acerca de otro de sus filmes: *I Walked with a Zombie* (1943). «Las calles nos llevan al encuentro de nosotros mismos, como si la noche barcelonesa fuese la noche antillana de tabaco y tambores de *I walked with a zombie*» (2006a: 93). En la película Betsy Connell (interpretada por

Frances Dee) llega a las Antillas. Justo al inicio, mira hacia el cielo en el barco y considera que cuanto ve es precioso. Paul Holland (Tom Conway) la advierte de que parece un lugar magnífico al que va, parece el paraíso, pero realmente es una tierra de miseria, cargada de brujería, voodoo y el trauma de la colonización. A ello se sumará el conflicto entre dos hermanos por una mujer y la presencia fantasmagórica de esta última que se ha convertido en una muerta en vida. En resumidas cuentas, Connell está llegando al infierno, a un *corazón de las tinieblas*. Tourner refuerza esta idea incluyendo en la habitación de la esposa *muerta* la pintura *La isla de los muertos* de Arnold Böcklin [Figura 57].

No olvidemos que en el verso referido al filme de Cocteau comentado anteriormente hallamos la siguiente palabra: «asaetado». No podemos obviar la referencia a San Sebastián y es que *I Walked with a Zombie* tiene lugar en la isla de San Sebastián. Además, en el jardín de la casa donde viven los protagonistas, se encuentra la figura de madera de un san Sebastián que perteneció a un mascarón de proa de uno de los primeros barcos negreros de los Holland. La figura ennegrecida hace pensar en el sufrimiento de la comunidad esclava. No sabiendo referencias cristianas, la población caribeña denominaba la efigie *Ti-Misery*. San Sebastián es el horror y la frustración. De hecho, una de las flechas de la figura ha de ser el arma homicida final. Wesley Rand (el medio hermano de Holland, interpretado por James Ellison) mata a la muerta en vida con ella. Alcohólico y enloquecido, llevado por la propia miseria que gobierna la región, mata al amor de su vida. «Asaetado», en resumidas cuentas, nos hace pensar en el dolor de las imágenes rescatadas del pasado, representaciones de la angustia y de la muerte en vida, pues son recuerdos que *ya fueron* y que *siguen siendo* pero que, paradójicamente, *ya no son*. En *Interludio azul* el *yo* y Cuca rescatan un pasado que quizás no pueda ser resucitado.



Fig. 57. *La isla de los muertos* preside el centro de la trama (00:18:42): la muerte en vida de Jessica Holland (Christine Gordon).

Dado que Gimferrer usa intertextos sacados del cine de terror, podemos citar su artículo en *Film ideal* nº179 «El cine y su terror». Describe en los siguientes términos el género: «un mundo que late extraño y amenazador, como un árbol con pulmones más allá de la conciencia. [...] Un resplandor nos ciega entonces, como un guantelete de lava fundida arrojado brutalmente a nuestro rostro. O, también, como una nota muy lejana que insidiosamente nos envenena el oído» (1965i). El miedo en el séptimo arte muchas veces ha estado ligado a la invasión del presente por parte del pasado. Un fantasma, un no muerto, un espectro, una maldición... Toda una narración desconocida suele abalanzarse sobre incautos protagonistas

que creyeron visitar un *locus amoenus*. Sea el idilio suburbial de *Poltergeist* (Hooper, 1982) o sea el paseo campestre inicial de cualquier película del Drácula de Christopher Lee para la Hammer. En Pere Gimferrer el terror es usado como intertexto cuando se realiza una reflexión acerca del pasado acechando el presente. No solo los recuerdos sino el paso del tiempo al que no puede evitar aludir la voz enamorada de *Interludio azul* o de *Rapsodia*.

Terror o teatro, pérdida de la ilusión o revelación del engranaje, continúan en *Las llamas* donde el poema «*Sturm und Drang*», es decir, *tormenta y arroamiento* románticos sacuden a la voz poética y lo arrastran (*Drang*, también) a abrir los ojos: «piden [estos ojos] vivir en la furia del viento despejado con el monzón que limpia el día al aventarlo». Quizás combinando *Caminante sobre un mar de nubes* de C. D. Friedrich y *El falso espejo* de Magritte («en el espejo de mis ojos») la voz apela a un estado de lucidez donde el todo, esto es la vida, se presenta en su sublimidad inabarcable como un hecho evidente en sí mismo. A ello, se contrapone el pasado que hiere con su irrealidad falseante: «es una cuchillada un golpe de teatro, es un jubón de tela acuchillada, es la algarada y la algarabía de la escena,/ *The Big Knife*, *Le grand couteau*, a eso hemos llamado noches ya no vividas». La referencia a la película de Robert Aldrich (1955) se mezcla con el terror de *Psycho* y el incisivo insistir de un cuchillo que ataca tras descorrerse la cortina, quizás una suerte de telón dramático. Los gritos («algarada» y «algarabía») de Marion Crane atormentan a una voz que se encuentra encerrada inexplicablemente en el presente, en su espacio limitado de percepción, en la estrecha habitación que es la página en blanco, como en *El ángel exterminador* de Luis Buñuel (1962): «esta palabra no describe el miedo,/ la terribilidad de la mirada, la terribilidad del ángel enclaustrado». Acaso no sean los ojos el origen del temor, sino aquello que vieron: «las noches blancas bajo el palio de lo negro». Este verso puede hacer referencia a *Le notti bianche* de Luchino Visconti (1957). En la película, en un espacio muy similar al que plantea *Le Quai des brumes*, los sujetos deambulan, la mayoría de ellos almas perdidas, objetos de *atrezzo* que pueblan el efímero idilio de Mario (Marcello Mastroianni) y Natalia (Maria Schell). Este, en cuanto termina, se resuelve con el exilio del hombre al terreno del decorado: se convierte en otra sombra. *Ella* se marcha con *otro*.

Las bocinas de los barcos se han oído lejanas a lo largo de todo el filme. Estamos en un pueblo marítimo. El clímax trágico se ha ido preparando mediante la conjunción de luz, sonido y movimiento. En la noche una iluminación perturbadora, pues va y viene, es lo que intuimos como el faro, la insistencia del mismo se va acentuando a medida que avanza la película acompañando el drama sentimental que se acrecienta. El relato deviene en un compendio de claroscuros que revelan la tensión psicológica. A ello se suma el viento que subraya el drama. En el poema leemos: «cuando piden vivir en la furia del viento despejado con el monzón que limpia el día al aventarlo». También, en otra escena, llueve. La pareja se moja.

El romanticismo está servido. Sin embargo, la cinta desemboca en el abandono y la desesperanza. Natalia desampara a Mario, él queda arrinconado en el fondo del encuadre. Se nota que estamos en un decorado de Cinecittà, es decir, estamos en un teatro, lo que en el poema se convierte en teatro de la memoria, falseamiento del tiempo. El sujeto que recuerda es abandonado por sí mismo. Mario ha visitado por motivos de trabajo una ciudad extranjera, iba a ser algo temporal. El golpe sentimental, sin embargo, lo ancla al contexto. Podemos imaginar un *yo* visitando su propio recuerdo y sintiéndose ajeno a todo cuanto ve. Quizás identifique algún momento íntimo, un romance, el primer plano de un beso, un abrazo que se perdió en el tiempo... Algo similar hallamos en el baile del filme, momento en el que el acostumbrado plano medio y general se cierran en un primerísimo (abarrotado, otras figuras cruzan, desenfocadas) en el que se mecen los amantes (01:12:34): «Sostener en la mano tu cabeza, como la joya tallada y como el sol de las hojas, sostener en la mano la vida».

Por otro lado, si continuamos con el intertexto de Robert Aldrich, podemos servirnos del Anexo B donde Pere Gimferrer comenta el título de la cinta:

The Big Knife es un título extraño que puede decir varias cosas. *Big knife* en inglés al pie de la letra querría decir, como han traducido en Francia, *El gran cuchillo*. En España que solo se explotó en vídeo y tardíamente pusieron *La podadora*. Pero aunque la idea es clara, es una cosa del mundo del espectáculo teatral, en este caso sobre todo, con su残酷 latente... Hay una cosa que no puedo evitar... Cuchillada o cuchillazo, en varios idiomas, aunque expresado de formas distintas, quiere decir también un éxito teatral importante. Es una cosa muy extraña, pero sí, lo curioso es que cuchillada o cuchillazo sean el equivalente de Gran Cuchillo, *The Big Knife*. Son la misma idea. Un éxito como una especie de cuchillada.

¿Acaso el éxito sea el poema mismo? Empieza la composición: «Sostener en la mano tu cabeza». ¿Habla de sí mismo? ¿Vuelve a Cuca? Posiblemente sea una imagen espejular. Unos versos más abajo afirma: «esta cabeza será en mis manos una fruta bomba». Un estallido anarquista en mitad del teatro desilusionante del recuerdo. *Esta cabeza* que es *esta materialidad* puede hacer «estallar en derredor las cosas, como mínimas perlas,/ pues no hay nada más frágil que una perla que al fondo de los ojos va a relampaguear». La fragilidad del poema encierra el poder de una realidad inamovible. Su poética es una constante refundición de sí misma. Y, a la vez, podemos intuir en la simbología teatral la idea de *el teatro mundo*, así ocurre también en *Rapsodia*. La realidad y su Historia son un decorado extraño por el que pasea el sujeto. Lo hemos dicho varias veces, la poesía cinematográfica de Gimferrer es muchas veces una transposición de una mirada. La mirada de Robert Aldrich en *The Big Knife* es la del compromiso político

con un negocio del espectáculo voraz que encuentra en la pintura que corona la pared de Charles Castle (Jack Palance) su correlato objetivo: un payaso triste. Ese activismo lo atestigua Gimferrer en su apostilla a *Cuatro tíos de Texas*: «Con ‘The big knife’ —premiado en Venecia— y ‘Attack’, Aldrich pareció resuelto a militar en los días del compromiso iracundo y apasionado» (1964k). Esa mirada, de hecho, la hace extensible a la película que reseña en *Film ideal* a propósito del estreno de la misma, pese a que matiza que el tono es mucho más sosegado. *Cuatro tíos de Texas* narra «en forma alegórica, sirviéndose de la parodia, el proceso de descomposición de una sociedad dominada por el dinero y la violencia» (1964g: 320). Resulta revelador, en consecuencia, que también otro autor que hace aparición en este contexto político sea Buñuel, alguien que en su estreno de *Viridiana*, a través de *Tarrasa información*, es considerado por Gimferrer como un director irreverente, «un personaje extraordinario y altamente representativo, por encarar cuanto de corrosivo, fogoso y rebelde hay en ciertas regiones de la conciencia española». A lo que añade que las imágenes del filme son «brutales y destructoras» (1962b).

2.3.1.2. Abandono de la existencia. El doble se convierte en uno

Dicho esto, debemos volver al cine y convenir en que este se presenta de diversas maneras como una realidad dual: blanco y negro, yo y el espejo, patio de butacas y pantalla, realidad e ideal, olvido y recuerdo, terror y victoria, muerte y vida... Hemos de retomar para continuar nuestro comentario a Laura Mulvey. En su disertación acerca del poder *voyeurístico* del cine aduce consideraciones sobre la forma de consumo del cine:

The extreme darkness in the auditorium (which also isolates the spectators from one another) and the brilliance of the shifting patterns of light and shade on the screen helps to promote the illusion of voyeuristic separation. Although the film is really being shown, is there to be seen, conditions of screening and narrative conventions give the spectator an illusion of looking in on a private world. Among other things, the position of the spectator in the cinema is blatantly one of repression of their exhibitionism and projection of the repressed desire on to the performer (1999: 836).

Sirviéndose del psicoanálisis lacaniano de una forma crítica, Mulvey destaca de qué forma lo privado es mostrado en el cine. Pese a que el séptimo arte tenga una naturaleza exhibicionista, para el espectador sigue habiendo una idea de intrusión, igual que ocurre, en la mayoría de los casos, con el teatro. El espectador no está ahí, no existe. Suspende sus condiciones de vida rutinarias para contemplar las condiciones de otras personas. Si rescatamos el poema «Jaws» antes citado, leemos también: «ciegos los dos

[los amantes], como el escualo vive». El patio de butacas que contempla la película ha dejado de existir. Es el tiburón el que llena la sala con toda su existencia. En «È primavera», de *Tornado*, hallamos algo muy similar: «el desgarrón del cielo escenográfico:/ así vamos tú y yo, a ciegas, rendidos/ al pulso en primavera del amor». En «Middle of the night» también: «vamos así en volandas, y el tungsteno/ de la alta noche tiñe la ventana,/ [...] pues cerramos los ojos para amar/ y para desearnos los abrimos». La ceguera se convierte en una suerte de fe que tiene lugar en noches plagadas de artificialidad (tungsteno o wolframio [en «Ai no corrida» de *Tornado* encontramos: «tu cabellera en el cobalto»]. O en el poema XVIII de *Alma Venus*: «difusamente el día en fotogramas/ de nitratos perdidos se encendía»]) y poesía. Es en la última cita que podemos imaginar el cruzar la pantalla, pues lo que primero era una mirada deslumbrada, pasa luego a ser una mirada deseante. Cierre y apertura se equiparan con espectador y personaje. *Hemos abierto los ojos* puede equiparse con *hemos superado el umbral de esa pantalla* que encontramos como «ventana», «patio de luces», «desgarrón»... De hecho, no dejemos de lado el *tungsteno* de «Middle of the night» puesto que es el material con el que trafica Ballin Mundson (George Macready), el mafioso o empresario corrupto que ejerce de marido terrible en *Gilda* (Charles Vidor, 1946 [esta película ya la hemos visto en los *guantes* que se han comentado en el segundo poema de *La muerte en Beverly Hills*, en el apartado 2.1.2.1.]). Quizás no tenga relación este poema con el filme comentado, pero no solo se menciona el material tan importante en el trasunto político de una obra que es historia del cine, sino que además la ventana tiene una importancia significativa. A través de ella los amantes son capaces de lanzarse a la noche estrellada, promesa de un amor satisfactorio. En el largometraje de Vidor podemos ver la historia de un marido que trata de mantener vigilada a su exuberante esposa, esta es Gilda (Rita Hayworth). El encargado es Johnny Farrell (Glenn Ford), quien, de hecho, tuvo una relación con ella y Ballin sospecha que efectivamente así ha sido. Sus celos se acrecientan conforme avanza la narración. En la noche de carnaval, Ballin le habla a su esposa con tono severo y aludiendo obviamente a su supuesta coquetería con el resto de hombres, no solo con Farrell: «Perhaps you shouldn't have opened the window. Close it. [Ella la cierra]. There, see how quiet it is now? See how easily one can shut away excitement? Just by closing a window. Remember that, Gilda» (1:02:00). El cierre supone un acto de control del deseo. El poema plantea el movimiento contrario, un descontrol carnavalesco como el que hay en la calle del filme adueñándose justamente del verbo *cerrar* en referencia a los ojos. La clausura se resignifica.

Ese desenfreno podemos encontrarlo en «Encrucijada» de *Amor en vilo*: «el fulgor que nos corta la cabeza». El brillo es el del cine que siempre se refleja en los espectadores tan solo iluminando la cara, ya que el cuerpo queda sombreado por la fila anterior de butacas. Esa realidad se asocia a la expresión *perder la cabeza*. Pero a su vez, hay también la connotación no solo de locura sino de asesinato. En resumidas cuentas,

como vemos, la luz es el cese de la existencia personal y la entrada en otro plano vital, las más de las veces satisfactorio y pleno, irracional y festivo.

En segundo lugar, frente a este placer escopofílico, encontramos la identificación. Mulvey utiliza la metáfora lacaniana del espejo para dar explicación a lo que ocurre en la sala oscura del cine:

Recognition is thus overlaid with mis-recognition: the image recognised is conceived as the reflected body of the self, but its misrecognition as superior projects this body outside itself as an ideal ego, the alienated subject, which, re-introjected as an ego ideal, gives rise to the future generation of identification with others. This mirror-moment predates language for the child (1999: 836).

La explicación para la formación del concepto lacaniano del *Je* y el *Moi* sirve aquí para dar cuenta de una experiencia cinematográfica que ha sido ampliamente vivida por el público. El cine es un lugar de construcción personal. En cualquier caso, sírvanos aquí la explicación que da Mulvey a la proyección del *ego* fuera de sí, movimiento que hemos visto en *Amor en vilo* o en *Tornado*. Gimferrer, sin embargo, parece más bien aprovechar este tópico para derivar no en una relación infructuosa con la imagen, sino en una experiencia inefable que se acerca mucho a la poesía mística de Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz. Citemos aquí, sin necesidad de extendernos demasiado, las primeras estrofas de «Noche oscura»:

En una noche oscura,
con ansias, en amores inflamada
¡oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada
estando ya mi casa sosegada.

A oscuras y segura,
por la secreta escala disfrazada,
¡Oh dichosa ventura!,
a oscuras y en celada,
estando ya mi casa sosegada.

La escalera secreta (*ventana, desgarrón, etc.*), el disfraz y la mascarada y la casa sosegada son motivos que recorren la última etapa de Pere Gimferrer de forma recurrente. ¿Acaso el «ventalle de sicomoros» de «A tientas» de *Tornado* (2.2.4.2.) no recuerda al «ventalle de cedros» de San Juan? ¿No puede explicar la expresión *a tientas* la tercera lira de «Noche oscura»?

En la noche dichosa
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía.

Es de esta forma que podemos interpretar la sala cinematográfica como la *casa del ser*, no solo como un espacio físico que ofrece una experiencia determinada. Partiendo de *La muerte en Beverly Hills* hemos llegado hasta este momento en el que lo *inefable* es resituado no como el fracaso de la máscara, sino como la esencia necesaria y deseable tanto del amor como de la literatura. Fijémonos en el comentario que al poemario de los 60 hace Julia Barella: «[En la obra] se produce un sentimiento de frustración en el creador, que se encuentra limitado ante lo inefable, impotente ante la insuficiencia del lenguaje» (1993: 53). Ahora, por contra, el sujeto sale de sí mismo para encontrar en el erotismo una nueva forma de cinematografía, permitiéndole la experiencia física la rememoración de hitos visuales que han marcado su memoria. El sexo está cargado de remembranzas, de una orfebrería refinada de imagen y palabra. Es con ello que la alegoría del patio de butacas cierra así su círculo de dualidades, terminando con ese *je* y ese *moi*. El centro del ser y la concepción de ese centro, imágenes que se proyectan sobre la voz del sujeto y que tratan de encontrar ese ideal *introyectado* tras años de vida espectatorial. En Gimferrer es muy importante la fecha de 1969, ya que es cuando conoció por primera vez a Cuca y cuando, al parecer, tuvo un romance con ella. No es hasta la muerte de María Rosa que retoma de nuevo el contacto con ella, historia de la que se da cuenta en *Interludio azul*. La invocación del pasado es fundamental a lo largo de este libro que se encuentra a caballo entre el género memorialístico y la autoficción y esto es así con el objetivo de acceder a ese ideal del que hemos estado hablando, ese ideal platónico, esa inconcreción cinematográfica, ese *algo* que una voz poética ha parecido estar buscando durante mucho tiempo. Nótese, además, que el año no puede ser menos acertado, no solo por su carga sexual, sino por la connotación circular, recíproca e iterativa del 69: el *je* y el *moi*, el *tú* y *yo* persiguiéndose incansablemente.

Podríamos, de hecho, citar a Lacan, no para encaminar la investigación hacia una lectura psicoanalítica pero sí para ofrecer una última pincelada al concepto de espejo, metáfora que el psicoanalista francés analizó en profundidad a lo largo de su vida. En *Seminario 16. De un Otro al otro* (2006) describe la relación del sujeto con el otro (a) y el Otro (A). Aquí, sin embargo, nos interesa otro tema que también trata en esa obra, que es la contraposición entre el *je* y el *moi*. ¿Dónde reside la diferencia? Esta escisión depende del reconocimiento, de ese momento de la conciencia en el que el espejo escinde al ser en dos versiones de sí

mismo. En el espejo cobra forma la *imago del yo*, en él se diferencian el *je* y el *moi*, el primero es el sujeto que vive en una experiencia fragmentaria y entorpecida por lo real, el segundo es aquel que es observado para que esas mismas piezas, esa existencia fragmentaria, pueda ser ensamblada y vista en su plenitud. *Yo soy ese otro* resume la fórmula con la que el sujeto se enfrenta a sí mismo. Situarse en un espacio significa perder el otro. Desde el *je* la vida se presenta de forma precariamente comprendida. Desde la comprensión que ofrece el *moi* se pasa a una posición insuficiente de observador y no de experimentador.

Es en el niño que nace esta concepción y es en él mismo que es determinante esta relación consigo mismo, pues está creciendo y se está construyendo. Ahora, recuperemos el capítulo anterior. ¿No hemos visto la importancia del niño en esa primera etapa de Pere Gimferrer? ¿No es muchas veces el niño aquel que está contemplando las películas? Sea *Zapata o Raíces profundas*. Sin embargo, ¿y el adulto? ¿Qué ocurre con su espejo? Si hablamos de escopofilia y de mironismo podemos reflexionar sobre cómo el *peeping Tom* muchas veces ansía y desea un personaje que, de hecho, solo vive. No desea. Está cumpliendo su deseo en su vivir. No quiere ser admirado, siquiera. Es admirado porque hay un artificio que permite la intrusión del espectador, es decir, que la película no quiere ser mostrada, es el espectador el que se cuela por la puerta trasera y consigue ver. En la pantalla está el *glamour*, en el patio de butacas está la culpa. Y, sobre todo, destacamos e insistimos que es en las filas de asientos donde se sitúa el deseo. ¿No es la pantalla algo que saciaría toda ansia? Los personajes de las películas no desean ser otra cosa que ser quienes son. El espectador tan solo puede desear ser aquello que está contemplando. Es decir, el espejo es parte del niño-cinéfilo, él es quien admira, quien quiere vivir en otro. El personaje del filme es el héroe mitológico que se basta a sí mismo y que ha superado el espejo. Y es que si retomamos a Lacan, baste solo una frase de *Seminario 2. El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*: «No es causal que Ulises reviente el ojo del cíclope» (2008: 278). El ojo es el símbolo del espejo. El arma de Perseo, aquello que usa contra los demás, es un espejo. Tanto Odiseo como Perseo han superado la necesidad de encontrar su personalidad en otras representaciones y ellos mismos han sido quienes han forjado su ser, prescindiendo de cualquier imagen especular, simplemente existiendo. Lacan no lo explicita, pero, ¿han llegado a fundir el *je* y el *moi*? ¿Han trascendido su propia condición de sujeto y objeto?

Rescatando el artículo de Juan José Lanz y repasando sus conclusiones podemos convenir con él que ese doble del que hemos estado hablando constantemente es el poema. Ese doble que se marcha en «Un uomo di marciapiede» es el propio texto. En *Rapsodia*, en el poema XIV, leemos una reflexión acerca de Góngora: «Góngora vive solo en sus palabras/ no en aquella mirada velazqueña». Haciendo alusión al retrato que hoy conservamos de él, Gimferrer considera que en su escritura se encuentra su *doble* o su auténtico *yo*; un doble que, a fin de cuentas, se escapa pues su poesía es elusiva, igual que la de nuestro poeta,

cuya lírica Lanz define como: «un modo elíptico, alusivo» (2014:64). Y más adelante añade que «el verso crea sentido pero no transfiere significados» (2014:66). Explicar un poema es algo que lo desvirtúa, que lo convierte en otra cosa. El poema es en su expresión, de la misma manera que el *yo* existe en su tiempo y su vivencia. Esa es la idea de poesía de Gimferrer: un texto que lo evita, que lo rehuye, pero que en última instancia remeda la autenticidad de su experiencia. Si Platón nos ofrece una ecuación irresoluble o insatisfactoria, quizás sea a causa de la expulsión de los poetas. Gimferrer, exiliado de la República platónica, vuelve con su poética para elaborar una síntesis que supera la tensión de lo real a través de la artificiosidad del poema. Nada puede discutir la ontología del texto. Igual que el cine o la imagen, el texto *es*.

El juego hipertextual e *hipercultural* de nuestro autor se incardina en esa poética de la mascarada que Jordi Marrugat establece como definitoria de la lírica gimferreriana: «La poesia espanyola de Gimferrer havia acabat caracteritzant-se per la construcció del poema com a espai de confluència de la infinita diversitat cultural que és la natura de l'home postmodern» (2014: 257). Pese a que la cita se refiera a su primer periodo, unas líneas anteriores ya ha afirmado la constante temática en su obra: «havia construït una poètica i havia practicat uns recursos literaris que no variarien substancialment» (2014: 257). El juego *hipercultural* es una forma de hablar sobre la voz y sobre el texto: dos caras de una misma moneda. Y a la vez, es una forma de rehuir la concreción de ese *yo* enmascarado. Marrugat continúa unas líneas más adelante: «No hi ha cap possibilitat de ser un individu que té una experiència de la realitat, sinó que cada ésser humà és exclusivament una confluència d'experiències culturals diverses, inestables i disperses, que, constantment destruïdes pel pas del temps, se substitueixen les unes a les altres com si fossin fotogrames d'una pel·lícula no argumental» (2014: 258). El doble que se nutre de esa *inestabilidad* y de esa *dispersión*, repetimos, es el cuerpo lírico.

Marrugat, de hecho, cita también un artículo de Gimferrer en la revista *Destino* aparecido en el número 1672 el 18 de octubre de 1969 a propósito de la publicación de *Tiempo de morir* de Louis Aragon. Sobre el argumento, la historia de un hombre cuyo reflejo no aparece en los espejos, reflexiona:

Todo artista, a partir de cierto grado de notoriedad —e incluso quizá sin él— ha de ver en algún modo un estorbo, un rival o un enemigo en aquel ente abstracto, desgajado de su íntima personalidad, a quien ve citado y analizado como autor de determinadas obras y personaje social. En la medida en que la obra de arte es un esfuerzo por realizarse, encierra en sí misma una paradójica condena: sólo a costa de crear una nueva frustración —la de escindir la personalidad del individuo y la del artista— logrará su ilusorio objetivo de exorcizar los demonios interiores del creador (1969).

Esa misma idea se encuentra en la génesis de *Els miralls* donde los poemas no consiguen organizarse en un todo coherente, sino en una compilación de materiales líricos de diversa índole que en su discontinuidad revelan la incapacidad del sujeto por atrapar su reflejo. «Els miralls no construeixen una sola imatge articulada i unitària de l'individu i la realitat, sinó que retornen imatges diverses que resulten disperses, fragmentàries i incoherents. D'aquí el plural del títol [en referencia al poemario catalán de 1970]» (Marrugat 2014: 260). En consecuencia, el texto no es un doble, sino una multiplicidad, una escisión que se renueva una y otra vez, cuya unión descansa sobre la *inefabilidad* de la que hemos hablado y cuyo aprehendimiento es correspondido, repetimos, en el amor y en la literatura. En la literatura, por ser fingimiento casi exacto de la voz-experiencia del autor. En el amor, por ser la unión de dos cuerpos separados. La escisión que sufre el autor y el *yo* casi es superado por el cuerpo del poema, el cual en su finitud, alcanza su culmen y fracaso. El orgasmo, o acaso unión mística, replica esa casi fusión. La celebración amorosa de la etapa que abre *Amor en vilo* es igualmente una celebración de la literatura como bello fracaso.

2.3.2. La denuncia del filósofo

Si hemos usado el mito de la caverna platónica como metáfora del cine, debemos continuar con ella para analizar otro de los aspectos del mismo: su subversividad en tres aspectos diferentes. En primer lugar, va a ser denuncia política; en segundo, reivindicación estética y, por último, fuente de verdad amorosa. Frente a una multitud enajenante que pasea distraída a la salida de la sala, el interior se revela como un refugio para el espectador.

2.3.2.1. Denuncia política

Lo hemos visto en el apartado 2.2.3.1., el cine puede servir como la reappropriación de un territorio que desde siempre ha pertenecido a la masa, una masa que podemos igualar con el sistema y el cual Gimferrer ha criticado a lo largo de su obra. Para él, el cine es una alteración del orden establecido y es necesario empezar por el hecho de que uno de sus poemarios más disruptivos, *Amor en vilo*, lo es gracias a su obscenidad. Túa Blesa reconoce en *Gimferrerías* (2010) la novedad que supuso para el panorama editorial español una voz que hablase de una forma tan directa y sin tapujos sobre la sexualidad. Pese a poder encontrar ejemplos que contravengan esta novedad, deberíamos tener en cuenta que la voz de Gimferrer no deja de ser la voz de un académico de la RAE, referente reputado dentro de un círculo de letras que parecía

resistirse a las formas más descaradas de erotismo. He ahí la sorpresa y la originalidad, más que en el contenido en sí. Analizado en más profundidad, ¿no ocurre lo mismo que con su uso del cine? Usa una forma artística popular para convertirla en algo disidente. De la norma se parte hacia los márgenes. De igual forma, desde la seriedad académica parte hacia los versos, por aquel momento, más sonrojantes. Más allá de estas disquisiciones, nótese que es en *Amor en vilo*, en *Tornado*, en *Rapsodia* o en *Alma Venus* donde más se sirve de referencias fílmicas para vehicular ese carácter renovado, lúdico y subversivo del que hemos estado hablando.

El filósofo-cinéfilo no puede evitarlo. Trata de denunciar cuanto ha visto. La parte negativa es que el resto de espectadores no le hacen caso, pero eso ahora resulta irrelevante. Gimferrer, paradójicamente, encuentra la soledad en el arte social del siglo XX por excelencia.

En *L'agent provocador* Gimferrer escribe sobre el inicio de su relación con María Rosa y recuerda:

Agafant-nos de les mans, per la vorera, sota la metralla, arrapats a la paret, de sobte entràvem a la tenebror de la sala petita del cinema i ens acaràvem a la blancor argentada del llenç; i tot el nostre viure era subversiu, aquella febre per palpar-nos cegament els cossos, tot esclatava i rebotava contra el gran silenci de la ciutat vexada, del banquet dels genocides, i la seda de la pell nua, com un llampec sulfurós, podia esquinçar la nit: però érem al cinema Regina, al carrer Sèneca, i la pantalla ens mostrava el calvari iniciàtic del jove Törless, [...] ningú no tenia tanta llum com nosaltres, els encegats, com si xucléssim claror de la pantalla del cinema; i l'espoliació fuetejava els carreranys oblics, el bec negre de les cantonades, els fanals lleganyosos, la veu de grinyol i el guinyol dels genocides a la ràdio (jo he vist, a Madrid, cara a cara els genocides: ells es creuen virtuosos, i patriotes, i bons jans) (1998: 60-61).

La oscuridad del cine ofrece a los amantes la clandestinidad necesaria para su amor. Es decir, pese a que el cine pueda ser un arte de la soledad, también es un arte de la intimidad, un espacio seguro que se enfrenta a un *afuera* violento. La pantalla vuelve a adquirir la metáfora de ser una ventana, ya que en este fragmento se cita la película *Nido de escorpiones* (1966) (traducción de *Der junge Törless*) de Volker Schlöndorff, una película basada en la primera novela de Robert Musil, la cual realiza una crítica sobre el militarismo y la institución degradante del Ejército. La realidad del filme es igualada con la vivida por España por aquel entonces, demostrando que el cine, pese a encontrarse apartado de la sociedad es realmente un acceso a ella, ya que propicia la reflexión crítica. Súmese que los tres protagonistas disponen de un escondite secreto, una buhardilla donde llevan a cabo sus experimentos fascistas. El carácter enfrentado de la pantalla nos lleva a un giro de 180º en el encuadre y a ver a dos espectadores, enamorados, escondidos, dando rienda suelta a experimentos amatorios.

Para profundizar más en el análisis acudamos a *Radicalidades* donde reflexiona acerca de la escritura:

El simple hecho de nombrar la transgresión basta, en el espacio del texto, para corporeizarla. Nos hallamos aquí ante un proceso inverso al que sustentó la creación de las palabras talismánicas, tabuadas o sagradas, pero que responde a un mecanismo psicológico análogo: la identidad de una cosa se cifra en su nombre, en el solo acto de decirla; en la medida en que determinadas cosas han sido establecidas por la represión como «no decibles», bastará con un acto de libertad —el acto de decir lo no decible— para violar el tabú, no porque participemos de la magia que presidió la tabuación, sino, precisamente, porque diciendo lo «no decible» mostramos el carácter ilusorio de aquella superstición mágica (1978a: 46).

Es de esta forma que si la poesía, en esencia, tiene que ser subversiva, tiene que ser esa disciplina expulsada de la república platónica, puesto que pone en cuestión (buscando lo *no decible*) las ideas sacras para la civilización. Las imágenes no son palabras y, por lo tanto, tienen un componente inefable. Es por ello que una lírica ecfrástica o visual es aquella que apelando a sus propias raíces busca lo no dicho. No es solo desde el contenido, sino en su misma forma, que la poesía gimferreriana anhela poner en cuestión todo lo establecido, desde los discursos ideológicos, hasta las formas artísticas que en última instancia sirven para reforzar el *status quo*.

Recordemos que en «Relato a dos voces» se mencionan películas que simpatizan con el bando republicano y, también, se cita *Zapata*. El compromiso político, sin embargo, no se detiene ahí, en los años franquistas, sino que lo podemos ver diseminado a lo largo de toda su obra. Acudamos al poema XVIII de la segunda parte de *Alma Venus*:

difusamente el día en fotogramas
de nitratos perdidos se encendía:
veíamos los ojos ya rasgados
del Fu-Manchú de la revolución,
las palabras de Serguei Yutkevich
o los trazos de Vedova o Guttuso:
alborada de sangre en Plaza Roja,
cosecha troglodita el Potomac.

La voz lírica recoge los nombres de intelectuales relacionados con la izquierda ideológica y con el compromiso combativo, reinterpretando a Fu-Manchú no como el villano que representó, sino como la

revolución comunista de China. Cabe decir, sin embargo, que la referencia a Potomac no parece muy clara, quizás referiéndose la voz al genocidio de la población indígena por parte de los colonos europeos.

Alma Venus es un poemario donde el impulso erótico que había caracterizado los libros anteriores se atenúa y toma consistencia un compromiso político explícito y combativo. En el quinto poema de la primera parte se menciona a Lluís Companys, a Pierre Laval y al Che. Aun así, Gimferrer evita caer en el sectarismo ideológico y no se olvida de Robert Brasillach, fascista colaboracionista durante la II Guerra Mundial que fue fusilado por las tropas aliadas.

En la composición XIII de la primera parte, menciona a Pasolini: «Y estos ojos hundidos, Julius Évola,/ ¿ven la luz de relámpagos astrales/ o las artillerías en Salò?». El pensador boloñés encuentra también su eco en el cuarto poema de la misma parte a través de su muerte en la playa de Ostia, playa que encuentra su correspondencia en Coral Gables, población en las que pasó sus últimos días Juan Ramón Jiménez.

También en la segunda parte del libro, en su primer poema, podemos encontrar una referencia implícita a la película *Victoria amarga* (1957) de Nicholas Ray:

Y de cara a la muerte vamos todos:
las noches blancas de San Petersburgo,
la luna de Madame de Sévigné,
emborronan los rostros con su lepra,
nos maquillan de figurines póstumos,
como los maniquís que condecora
Nicholas Ray en el cuartel de Trípoli.

El intertexto toma la última escena en la que el mayor Brand (Curd Jürgens), dándose cuenta de que sería una hipocresía arrogarse la medalla condecorativa por su misión, pues todo ha sido mérito de sus hombres (y en concreto del capitán Leith, Richard Burton, [personaje que ejerce de conciencia insoportable para Brand]), decide colgar el galardón a uno de los muñecos que usan en el cuartel para entrenar. El poema de Gimferrer replica el mensaje del filme, que reitera una y otra vez el papel de marionetas que juegan sus personajes trágicos e insignificantes. El CinemaScope es usado para hacer deambular a los soldados por espacios desérticos, eriales de la existencia y de la Historia, pues serán borrados de ella igual que las ruinas que decoran su paseo dramático. En su lecho de muerte Leith le espeta a Brand, aquel que sí ha de ser incluido en la crónica de la guerra, que él no es nada más que un muñeco: «Brand, the returning hero. The stuffed dummy with the medal on his chest» (1:25:45).

Además de este intertexto antimilitarista, aparece también la historia de amor de *Noches blancas*, que tanto puede hacer referencia a la versión de Luchino Visconti (1957) o a la de Ivan Pírev (1959). Aun así, ambas son adaptaciones de la novela de Fiodor Dostoievski, es decir, historias de amor que no casan muy bien con la crítica a la violencia, pese a que puedan ejercer de contrapunto irónico. Sin embargo, podemos suponer que también puede haber una referencia a la película *White nights* (1985) de Taylor Hackford, la cual realiza toda una reflexión acerca de la opresión sufrida por la ciudadanía rusa en los tiempos del KGB soviético. Es la historia de un bailarín clásico (Mikhail Barísnikov) que debido a un accidente de aviación es apresado en el país del que huyó ocho años atrás. Traducido al español como *Noches de sol* el título tiene que ver con la metáfora de un país donde nada queda a la sombra, todo está iluminado, controlado. El título original refiere el fenómeno que se da en el verano de San Petersburgo, este es que durante las horas nocturnas nunca se llega a poner completamente el sol. Los sujetos discurren por decorados enormes, megalómanos, de los que no pueden escapar. Eso mismo pasa en *Victoria amarga*, la presencia amenazante de los alemanes sobrevolando un desierto donde no hay espacio para la ocultación tensiona el suspense de la marcha del contingente británico.

Añadamos el verso anterior al fragmento citado: «*Voici le temps des assassins*: hachís/ masticado en la noche petrolífera». Refiriendo la crisis del petróleo del 73 propiciada por la guerra del Yom Kippur o también la guerra del Sinaí, teatros de guerra que desembocan en la imágenes de Nicholas Ray, dando cuenta de cómo el ansia capitalista y el control de los recursos económicos de toda la zona del Golfo Pérsico, Arabia, Oriente Próximo y el norte de Egipto desembocan en constantes conflictos que terminan con el asesinato de los soldados-peones y de la sociedad civil («Perdidos todos como musulmanes:/ nuestro islam tiene el nombre de Karl Marx»). El uso aquí de la cursiva viene ligada a la referencia del título de la película homónima de Julien Duvivier (1956). La historia no se usa, tampoco sus imágenes, pues guarda la cinta una narración de amores y traición que se desvincula de cualquier contexto militar. Como mucho quizás haya una reinterpretación irónica de la profesión del personaje principal, André Chatelin (Jean Gabin), quien es cocinero de alta cocina. Personajes de la burguesía adinerada se sientan a su mesa. Mastican el producto de sus especulaciones. ¿Quizás mastiquen su propio dinero? ¿El petróleo? Es a partir de asociaciones que el poema se despliega: la geografía, sus imágenes, la etimología (pues la palabra *asesino* proviene del árabe: «consumidores de *hashish*»)... Esto lo hemos visto en 2.1.2.1 con «*Shadows*» y esta misma barahúnda de intertextos que se llaman los unos a los otros hemos de verla en 2.4.2.1. con «*Too much Johnson*». El montaje temático, es en algunos casos, la forma como Gimferrer da cuenta de una realidad violenta y avasalladora, una memoria saturada de terribilidad imborrable, de recuerdos dolorosos.

Finalmente, otra de las referencias que podemos encontrar es la de *El acorazado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein en el poema XII de la segunda parte:

Así tendremos que vivir del todo,
así tendremos que morir del todo:
el haz y envés, el filo de las hachas,
la defenestración de las estrofas
en que el vivir consiste, el *ritornello*
de leones asirios en el tiempo
que los museos cloroformizaron,
pero que, como en Odessa el león de piedra,
se ha de poner en pie para buscar
en la llanura, *quaerens quem devoret*,
nuestro propio demonio sepultado
en la lapidación de los espejos:

El león de Odessa es aquel que ante los cañones que están destrozando toda la ciudad se levanta para defenderse. Una combinación de tres planos (00:54:47) nos muestra un primer león dormido; luego, sorprendido; finalmente, alzado [Figuras 58 a la 60³²]. El cineasta ruso usa la metáfora para hablar del proletariado, quien, en su lucha, ha de enfrentarse a las fuerzas opresivas. Frente a los leones fosilizados, frente a la domesticación museística y la institucionalización, Pere Gimferrer ofrece un león que vive en el



Fig. 58. El león duerme.



Fig. 59. El león se sorprende.



Fig. 60. El león se levanta.

cine, pues el séptimo arte es una disciplina que goza de una inmensa vitalidad. Pese a ser un espacio de reclusión, un lugar clandestino, es un punto de encuentro y de partida, como hemos dicho. La pantalla es puerta y ventana hacia la acción, acicate para un público adormecido que a la salida ha de buscar algo que devorar. El sujeto ha de defenestrarse a sí mismo, lanzarse por la ventana cinematográfica hacia la realidad.

³² Imágenes extraídas de:

<https://www.sensesofcinema.com/2022/forms-that-think-jean-luc-godard/when-everything-is-said-eisensteins-stone-lion-in-histoire-s-du-cinema-and-godardian-historiography/>

2.3.2.2. Resistencia estética. Acopio de sublimes provisiones

El cine, por otro lado, también puede tener un componente de resistencia estética. En *Valències*, en el capítulo titulado «Literatura i cinema», recoge las palabras del crítico Román Gubern para calificar el estado del cine americano como: «la infantilització del públic» (1993: 167). En el segundo *Dietari* podemos encontrar una forma algo más extensa y explicativa de su opinión acerca del estado del circuito comercial americano: «La cartellera de Barcelona ens dóna una menjá eixarreïda i esbravada: aboca, a cabassades, la barroeria i el tedi, amanida només d'ací i d'allà, per alguna bona pastura, fugissera, ràpidament retirada de la menjadora, com per no viciar-nos massa el paladar» (1995c: 238). A este panorama contrapone un público, entre el que se incluye él mismo, que busca algo diferente: «Tots érem, és clar, els cinèfils de Barcelona, trobadissos sempre, indefectibles, en la fantasmagoria vespral de les projeccions privades, amb còpies defectuoses, en una tenebror de museu; o bé, febrosos, a Montjuïc, quan es covava Sonimag, o a la cua de la darrera estrena esclatant, o bé a les rebotigues on podíem comprar «Cahiers du Cinéma»» (1995c: 238). El cine claramente es un espectáculo de masas. Cuando aquí hablamos de esa clandestinidad cinematográfica, es de esa resistencia intelectual que analiza la imagen, que busca en el fotograma el arte y la poesía, y que no encuentra en ello una mera distracción. Fijémonos en la idea de cine que encontramos en una conversación publicada en *El Ciervo* entre nuestro poeta y Lorenzo Gomis, Luis Izquierdo y José María Valverde. En ella equipara el cine con el fútbol, precisamente divagando acerca de la situación de la cultura humanista: «Hay unas generaciones de gente que aprendemos literatura y que la transmitimos por vía académica, crítica, editorial o amistosa pero siempre dentro de este reducido núcleo de gente y todo lo que hacen los demás es ir al fútbol o cómo máximo al cine» (1978: 26). La cinefilia de Gimferrer es una cinefilia de filmoteca y cineclub.

Lidia Carol Geronès comenta las circunstancias vitales de un joven Gimferrer que encuentra en el cineclub Monterols un lugar donde guarecerse del mal gusto general. «Detrás de su fachada católica y rígida (recordemos que se encontraba dentro del Colegio Mayor Universitario Monterols, perteneciente al Opus Dei) es un oasis para algunos jóvenes como Guarner y Gimferrer que, en una Barcelona culturalmente muy poco apetecible, encuentran algo nuevo y diferente» (2014a: 114-115). Aquí la crítica se refiere a Josep Lluís Guarner, articulista de *Film ideal* que sería el encargado de introducir a nuestro autor y a Terenci Moix dentro de la revista como comentaristas del séptimo arte. Desde un buen principio, nuestro autor se refugia en un ambiente cercano a *Cahiers du cinéma*, es decir, a una estética vanguardista, que pretendió ir más allá de todo lo escrito hasta el momento sobre la gran pantalla. Una suerte de clandestinidad rodea su experiencia estética y Geronès revalida esta conclusión al citar (119) *La Escuela de Barcelona: el cine de la*

«gauche divine» (1999) de Riambau y Torreiro, quienes dan cuenta de cómo el círculo de *Dau al set* se reunía en casa del pintor Antoni Tàpies para ver películas traídas por el anfitrión desde París.

Esta actitud no solo se reserva al colecciónismo de películas raras, sino que también se resuelve en una forma de mirarlas, propia de la revista francesa de moda del momento. «Se desvela aquí la precisa razón por la cual Gimferrer escribe sobre películas, es decir, el desafío —casi imposible— de intentar explicar a través de la escritura (de la prosa, o ensayo erudito) el atractivo secreto de obras que nos seducen y nos distraen de nuestra rutina cotidiana» (Geronès 2014: 116). Descubrir las razones de una experiencia urbana y moderna se encuentra en el corazón de gran parte de la búsqueda poética del barcelonés y, también, de los autores del momento. Francisco Ferrer Lerín participa en la redacción del número de *Tropelías* en el que escribe Geronès, el cual se dedicó por entero a la obra más reciente de Gimferrer. El poeta aragonés contribuye con fragmentos que ha guardado a lo largo de su vida y que tratan sobre su compañero. Escribe: «Había que explicar el mundo» (2014:149). ¿Cómo? Ferrer Lerín no habla de cine, sino de libros, ámbito para el cual también el elitismo supuso un modo de vida. «Nadie hurtó más y mejor que aquel grupo de poetas caminantes, merodeadores, sabuesos de impar olfato, bibliófilos a la carrera, conocedores de cada una de las librerías de nuevo y de viejo hasta extremos de delirio» (149). El colecciónismo es un pilar de esa experiencia secreta, un recorrido de haberes de la memoria que deben ser conservados y transmitidos. Si seguimos con el mismo número, Enric Bou nos guía por caminos similares:

Gimferrer no es un gran coleccionista al estilo de los grandes nobles del Renacimiento que recorrían Europa, París y Venecia, en busca de manuscritos, incunables o autógrafos. Los libros raros son para él un motivo de atención, pero en otro nivel. En su caso, no se puede aplicar el adjetivo de bibliófilo en el sentido estricto de alguien que ama las primeras ediciones, sino en un sentido más amplio de obsesión por el libro y la lectura. Gimferrer se acerca al libro no exactamente como hace el bibliófilo, prestando atención a la calidad y prestigio de una edición determinada, sino, atento al sentido de las palabras, queriendo desentrañar un ritmo de sentidos, que una memoria prodigiosa le permite combinar. Queriendo adivinar y encontrar el destino de objetos, citas, lecturas, o las imágenes llamativas. En verso y en prosa, en catalán o en español, su literatura es un ejercicio de funambulismo de sentidos y para los sentidos (2014: 127).

Bou termina por concluir que esa actitud guarda también una voluntad de «protección del mundo» (128). Las palabras las podemos considerar una extensión de esa poética baudeleriana que busca retener una impresión, apresar el tiempo en una elocución cuya verdad reside en sí misma, intuición que no puede ser traducida y explicada si no es en sus mismos términos. En «Un poema para Raoul Walsh»,

publicado en *Film ideal*, encontramos un homenaje que se expresa en términos muy cercanos a esa ansiedad por preservar una luz o una imagen. Empieza: «Elemento, elemento, elemento, elemento, elemento, elemento./ ¡Memento!» (verso que puede recordarnos al inicio de «Primera visión de marzo»: «¡Transustanciación!»). De una realidad concreta e iterativa que en su repetición parece ser una aliteración del ligero rotar de un proyector nace la memoria, algo sorpresivo y único, mayor en intensidad que toda la magnitud de un mundo que no puede retenerse por completo. Ana María Díez Pérez, en su publicación «El cine o la armonía en el tiempo. Aproximación a «Un poema para Raoul Walsh» de Pere Gimferrer» conviene en una interpretación muy similar y en relación con el propio contenido de las películas del director estadounidense: «El ritmo trocaico de este verso, así como la aliteración de las consonantes lateral y oclusiva recuerdan al trotar de los caballos de los westerns de Walsh, reflejados con frecuencia mediante un plano general y un seguimiento lateral de la cámara» (2018: 30). El alargamiento lateral de la representación a lo largo del renglón y su contraste con la memoria, apartada en el siguiente verso, como dispuesta en un plano contrario (quizás apartada como el espectador), parece remediar ese plano prototípico, aquí homenajeado por Gimferrer.

Sin embargo, continuando con la definición de la idea de poesía que pretendíamos, seguimos con la tercera estrofa donde escribe: «La memoria del hombre/ es más fuerte que el hombre, y el cazador recuerda/ lo que ha olvidado el río». El agua fluvial es el símbolo paradigmático del paso del tiempo, un curso imparable al que se enfrenta la mirada cinéfila del cazador. Lidia Carol Geronès apostilla los versos del poeta, afirmando que la intención de su credo lírico es «(re)evocar lo que se ha visto, lo que la imaginación ha percibido y conserva como la huella de un signo, no para explicarlo —o reconducirlo a una lógica explicativa— sino para preservarlo, reinterpretarlo, dándole vida, iluminándolo en su misterio» (2014a: 118).

El espectador gimferreriano es un selecto buscador de oro fílmico. Si acudimos a la filmografía que sigue a la bibliografía del presente trabajo, encontraremos un repaso por la historia del cine que rehuye, muchas veces, los circuitos comerciales o que en los mismos separa el grano de la paja para catastrarizar a directores como Orson Welles, Alfred Hitchcock o Douglas Sirk, dejando de lado a otros que ni siquiera han sido mencionados pese a su nombradía, sean Woody Allen, Billy Wilder, Stanley Kubrick, Robert

Bresson³³... En la última etapa en castellano, pocos son los referentes de actualidad, la mayoría obedecen a tradiciones periclitadas que el grueso espectatorial de consumidores ha olvidado en muchos casos. La memoria de Gimferrer se convierte así en un repositorio de textos olvidados pero igualmente valiosos.

2.3.2.3. Sesión golfa. Intimidades a media voz

En resumen, el cine constituye para Gimferrer una búsqueda, una investigación que trata de captar un tesoro de belleza, belleza a la cual tan solo tienen acceso unos pocos iniciados. ¿Acaso no nos sirva esta concepción para volver a *Amor en vilo y Tornado*? Amor y cine confluyen. Lo hemos visto en *L'agent provocador*. Y es que el cine si tiene que significar exclusividad, tiene también que relacionarse con el erotismo, con una fuerza que lo aísla todo, que separa al sujeto del mundo, que lo enmarca en el primerísimo plano de un beso o un abrazo. El uso de formas culturales elitistas sirve en la relación entre Cuca y Gimferrer, por lo menos en esa relación que se nos muestra, como formas de establecer un lenguaje codificado, una *senhal* que nos permite retrotraernos a la poesía trovadoresca occitana y recuperar todo su sistema lúdico-sexual. El lenguaje secreto de los amantes encuentra en lo estético una complicidad y consigue desplazar el concepto de soledad y reemplazarlo por el de intimidad. Es así que amor y cine son formas subversivas de entender la realidad, pues la relación lleva a los amantes a desautomatizar el lenguaje y hacerlo discurrir por derroteros que se apartan completamente de una realidad aburrida y ordinaria.

Al hilo de esto podemos recuperar la referencia a Campoamor y revisar otro texto fundamental para el análisis temático de esta tercera etapa del autor, este es *Interludio azul*. Los amantes están empezando una relación a escondidas de P., deben sortear su atención. El teléfono y la voz, en consecuencia, se convierten en *topos* recurrentes. «Esto era para mí esa voz clandestina y como sofocada de C.: un sonido de suavidad sinuosa y susurrante. Pero también algo más, puesto que irrumpía, ahogada y sofrenada, en la doble oscuridad nocturna y telefónica; era lo que vio Lorca: “tu violencia granate sordomuda en la penumbra”» (2006a: 71-72). La voz, ya lo hemos comentado, es un espacio muy similar a la cabellera rubia.

³³ De hecho, estos gigantes del cine ni siquiera son mencionados en la lista de 125 películas que Gimferrer expone al final de *Cine y literatura* como compendio de la historia del cine. No es así, por lo menos, en la edición de 2011 que se ha manejado para la presente edición. En el anexo A podemos encontrar el apartado que explica su displicencia, por lo menos, hacia los fotogramas de Woody Allen:

En aquesta llista no inclou certs directors. Per exemple, Woody Allen.

No, no m'agrada gens. No entén de cine. No sap res de cine. Sap filmar però em pregunto si de veritat filmava ell o filmava [Vittorio] Storaro en els últims deu anys. Perquè Storaro és el que mana a les últimes pel·lícules d'ell, totes.

[Hablamos también de Scorsese y *Taxi Driver*. No le interesa.]

La voz es una suerte de vacío capaz de servir de tapiz en blanco sobre el que proyectar referencias. Acude Lorca, pero también lo ha hecho Campoamor: «dulcemente/con voz que, más que voz, era un balido». Gimferrer añade a Garcilaso para aprovecharse de una de las más famosas aliteraciones de su tercera égloga y sugerir el silencio (sonoro) del teléfono: «En el silencio sólo se escuchaba/ un susurro de abejas que sonaba». Y si acudimos a otra cita, podremos comprobar cómo tiempo y sonido confluyen: «En esta oscuridad es donde voy buscando a C. “¿Cómo puedes saber que te gusto, si todavía no me has visto?”, decía a principios de 1969, refiriéndose a que todavía no la había visto desnuda, con aquella voz que Rubén Darío llamaría de “fino baccarat”. Su desnudo de 1969, en mi mente, se confunde con su voz: son dos láminas doradas de claridad» (2006a: 97). Imagen y sonido se mezclan, como dos caras de una misma moneda, de hecho, como ha estado ocurriendo a lo largo de toda su poesía (tal y como hemos estudiado aquí). Aprovecha así los intertextos modernistas de Darío, quien mediante sonatinas y demás recursos eufónicos y musicales buscó siempre hacer de su lirica un corpus casi melódico. Añadimos otra cita para referirnos a C.: «“Alma de oro, fina voz de oro...”» (2006a: 52).

El amor secreto es clandestinidad pero también lo es el recuerdo, eso que ya hemos comentado que trata de salvar Gimferrer mediante su libro de memorias. Entre otros, el espacio del cine le sirve en su última etapa para mostrar esa conversación a media voz, ese cuchicheo que pudieran ser *Amor en vilo* o *Tornado* y que se resuelve en una experiencia plena a todos los niveles: sea en el plano visual, auditivo o táctil.

2.3.3. La sinrazón del poeta y la fe irracional del adepto

Como hemos dicho antes, el poeta debe ser desterrado de la república platónica puesto que trata de subvertir el órgano de poder hegemónico, esto es el lenguaje. Pone en cuestión las ideas, sus definiciones, su perfección... Ahora bien, también pone en cuestión la realidad misma mediante fábulas y cuentos, mediante historias que parecen hablar no de la vigilia, de la conciencia o de una razón despierta, sino de eso que Platón dejó un poco de lado: los sueños.

A su vez, la religiosidad ha de servir como contrapartida a un mundo capitalista y científico donde todo debe ser explicado. Lo hemos dicho acerca del Orfeo de Jean Cocteau (2.3.1.1.), aclarar el poema es aniquilarlo. El discurso religioso (desprovisto de cualquier jerarquía clerical) sirve como segunda metáfora que cristaliza en la tercera de las etapas de Gimferrer. *Ella* se convierte en sacerdotisa y sus atributos, lo veremos, se cifran en el desnudo. E, irónicamente, analizaremos que ese discurso se mezcla con la sexualidad, revirtiendo en lo escandaloso, no rehuyendo apartados que hemos dejado atrás y que nos han hablado sobre la subversión de los discursos hegemónicos.

2.3.3.1. Soñar despiertos

El cine muchas veces ha sido comparado con una especie de sueño. En ellos la voluntad acostumbra a estar coartada. Se viven los sueños, se contemplan, pero no se hacen, como si el sujeto durmiente estuviese asistiendo más bien a su propia historia. La cámara consigue meternos de lleno en las vidas de otras personas que suelen no percibirse de que estamos allí. El espectador tiene el honor de ser un invitado-intruso, situado en las lindes de la vigilia a causa de la oscuridad del patio de butacas. Javier Herrera reconoce, junto con muchos otros, esa cualidad del séptimo arte, «de ahí que cualquier representación onírica en el seno de la estructura discursiva suponga además de una referencia poética incuestionable una interrupción de la secuencia lógica de acontecimientos que es la película en cuanto correlato también de la continuidad ininterrumpida que es la vida» (2003: 11). Se suspende el espacio, lo esperable, lo cotidiano. El espectador queda preparado para la sorpresa.

Gimferrer, como cinéfilo, vive lo que parecen visiones oníricas a través de sus páginas, influidas claramente por las vanguardias surrealistas. Quizás los ejemplos más destacables de ese estilo sean *Arde el mar* y *La muerte en Beverly Hills*. En *Interludio azul* podemos encontrar la explicitación de un sueño que queda conectado directamente con la experiencia cinematográfica:

Yo avanzaba por una calle iluminada por una extraña fosforescencia, como la calle de estudio de un film de Sirk, y, de pronto, me encontraba ante C., que estaba hablando animadamente por teléfono en una cabina, como en la vida real acababa de hacerlo conmigo, pero ahora a todas luces no cohibida o coartada, sino del todo desenvuelta; al verme, sonríe suavemente, me tiende el aparato y me dice «Ponte, es Mario Vargas Llosa» y, mientras yo empiezo a hablar de vaguedades y generalidades con Mario, se aleja, leve, por aquella fingida calle de plástico reluciente (2006a: 71).

En el apartado 2.1.4.1. dedicado a la voz hemos visto que la cabina telefónica sirve como metáfora de la experiencia cinematográfica. Una voz enlatada habla desde otro lado. El deseo queda mediado por el sistema de audio y ya lo hemos dicho, Pedro Almodóvar explota la fetichización del micrófono en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. El teléfono fue una metáfora frecuentada por el vanguardismo. Dalí lo usa en sus pinturas. Es un punto de comunicación con cosas que no podemos ver, además de que *la llamada* ha sido tratada en muchas ocasiones por el cine como ese golpe inesperado en la cotidianidad. *Todo iba bien hasta que llamaron al teléfono y....* David Lynch usa muchas veces la llamada nocturna para reforzar la atmósfera inquietante de sus ensueños.

Más allá de disquisiciones y excursos acerca del teléfono como metáfora, lo importante es que Gimferrer relaciona la gran pantalla con un mundo onírico y para su tercera etapa el referente es Douglas Sirk, el gran director del melodrama de los años 50. Mediante una cinematografía colorida el cineasta alemán realiza una celebración del amor en sus películas, filmes tan conocidos como *Solo el cielo lo sabe*, *Imitación a la vida*, *Escrito en el viento* u *Obsesión*. Sin embargo, el título referido en las páginas de Gimferrer es *Interludio de amor* (1957). «El interludio, en Sirk, es el breve amor que saja al bies, como un rayo, las vidas, y es también, metafórica y realmente, el interludio en el sentido concertístico, dada la profesión del protagonista» (2006a: 91). Tanto C. como el *yo* viven un interludio que tiene su eco en 1969 y que, como hemos dicho, los sumerge en el ámbito de la ficción, situación que queda cristalizada por las palabras que le dedica C. al *yo*: «Tú vives siempre en las películas» (2006a: 31).

Es ahora que debemos ampliar el comentario al título, dado que *Interlude* es un filme que puede aportarnos si no claves de lectura que puedan ser novedosas, sí ciertas conclusiones que vienen a reforzar cuanto aquí hemos dicho. La cinta explica la historia de Helen (June Allyson), una chica de Filadelfia que podríamos considerar una mujer común, descrita por uno de los personajes como «wretched office girl with penny-book dreams» (1:15:50) y a quien uno de los personajes le comenta: «Helen, in more ways than one, you are on foreign soil. What's happening to you is a delusion, a dream, a lovely nightmare... This couldn't happen back home, not in Philadelphia, not to you, not in a million years. You got to wake up. Someday you will. You don't belong here» (1:02:00). Es una espectadora y vive una historia de película. De entre todas las mujeres de Munich, la ciudad a la que ha ido a trabajar, ha sido escogida ella por el músico del momento, Tonio Fischer (Rossano Brazzi), un hombre exitoso y atractivo. Sin embargo, él está casado con una mujer que sufre de demencia y de la cual ya no está enamorado. Entre ires y venires indecisos, tras el intento de suicidio de la esposa, Helen decide volver a casa y quedarse, implícitamente, con *su segundo plato*, un médico mucho menos carismático pero que puede ofrecerle una vida más realista en casa, en Estados Unidos, con una estabilidad burguesa, alejada del reflejo invertido que le ofrece la imagen perturbadora de la esposa de Tonio. Ella es la mujer que sí vive un melodrama y que cuenta, dato que nos ha de recordar a lo comentado acerca de Max Ophuls, en relación con su marido: «What do you do in Munich? Do you go dancing? We used to go dancing, my husband and I. We danced everywhere. All over the world. Rome, New York, Stockholm... In winter the city was all white and silent, except for the music we danced to. We danced until dawn, until the musicians went home» (00:53:30). La cámara alterna, entre el gesto extrañado de Helen y la mirada perdida y ensoñada de Reni. En un juego especular el director alemán enfrenta la realidad y el onirismo de un relato cargado con viajes, bailes y romanticismo, con una serie de ingredientes que conforman, de hecho, *Amor en vilo*.

Como la mayoría de películas de Sirk, es una obra que reflexiona acerca del espectador y acerca de cómo se relaciona este con la gran pantalla. La palabra *interludio* aquí hace referencia a esa incursión por parte de la protagonista en el mundo del melodrama.

Escarmentada, se da cuenta de que si bien siempre ha soñado con esa vida, en el fondo, no la quiere.

Es necesario añadir *Strange Interlude* (Leonard, 1932), un filme que inspira la película del alemán y que contiene también motivos que nos resultan familiares: el amor perdido y recobrado, la locura, una relación amorosa que se compone de un arco temporal amplio... Lo reseñable es el mecanismo que usa la cinta para dar cuenta de los pensamientos de los personajes. La voz en *off* de cada uno de ellos sorprende al espectador para informar de los pensamientos. Es una forma de acceso a la verdad de los mismos, siendo toda la obra una reflexión acerca de cómo el ser humano se engaña constantemente y se oculta tras mentiras que se perpetúan en el tiempo. El efecto de esos pensamientos es un extrañamiento de la diégesis, es decir, esa verdad escondida es el *extraño interludio*. *Interludio azul* siendo una obra que habla sobre amor es una obra que habla sobre la verdad, sobre el acceso a una existencia coherente donde pensamiento y palabra coinciden.

Debemos traer a colación aquí también *A Life of Her Own* (Cukor, 1950), título que aparece referenciado en *No en mis días*, en «*Too much Johnson*». Se trata de una película donde encontramos una historia similar. Lily James (Lana Turner) es una chica de Kansas que viaja hasta Nueva York para convertirse en modelo. Pretende una vida de ensueño. Accede a una agencia de modelos. Trabaja duro. Acaba muy cansada. En casa de un amigo se queda dormida en el sofá. Cuando despierta, hay un hombre mirándola, es Steve Harleigh (Ray Milland). Es ahí que empieza su vida de ensueño. Se enamora de ese ricachón propietario de una mina de cobre. Hay un problema. Está casado. Todavía peor: su mujer quedó paralítica por un accidente tres años atrás. El conflicto ético estalla. El sueño se convierte en pesadilla. Finalmente, al igual que ocurre en *Interlude* ella decide abandonar la ciudad y por consiguiente su ambición. Rompe en la última escena un zapato de porcelana que le había regalado la amiga que hace al principio del filme y que se suicida a causa de que también el sueño de portada de revista se ha convertido en una pesadilla. Con ese gesto, la artista rompe el zapato de la Cenicienta. Con su final, la fantasía se deshace.

En *Interludio azul* hallamos precisamente una vida de película. Ahora bien, ¿cuánto ha de durar el interludio? ¿En qué momento se ha de volver a la realidad? Parece ser esa la pregunta que planea sobre el paseo y el parloteo de los amantes. De hecho, en el filme de Sirk, Tonio le manifiesta a Helen que teme por el fin del romance, que no puede evitar pensar que toda esa felicidad ha de terminarse. Y es que *interludio*,



Fig. 61. La cámara en movimiento pasa de encuadrar el reloj que preside el romance a captar las sombras de los amantes.

siendo una pieza musical de transición, lleva en sí misma su fin. No es algo definitivo. Es un entreacto, un mero paréntesis. El encuadre de la sombra de los amantes y de un reloj de pared sirve como metáfora visual de esta misma idea (00:48:46) [Figura 61].

Con este *interludio* (permítase la contradicción) damos paso a una sección que ha de centrarse en la relación entre espectador y pantalla, precisamente con un intertexto metacinematográfico, aunque oportuno también, debemos decirlo, porque otras obras de las que hemos hablado encuentran en la misma un eco. Téngase en cuenta que *Interlude* es una versión de *When Tomorrow Comes* (1939, John M. Stahl) protagonizada por Charles Boyer y Irene Dunne. A Boyer lo hemos visto ya jugando el papel de marido *cornudo*, siguiendo así con el hilo del triángulo amoroso que hemos leído en la obra de Gimferrer o enamorándose de Irene Dunne en *Love Affair*, la versión anterior a *An Affair to Remember*. Y, por otro lado, también debemos decir que la esposa de Paul Holland en *I Walked with a Zombie* también sufre de una enfermedad mental, enajenamiento quizás atribuible a la memorable frase: «Tú vives siempre en las películas».

2.3.3.2. Hundirse en el mar de los ahogados

Para realizar este análisis seguiremos la simbología del mar como pantalla cinematográfica y como realidad psicológica, habitada por fantasías, frustraciones, recuerdos y deseos. El propio poemario *Marinejant* utiliza esta metáfora para atravesar el pasado. En la entrevista, ya citada, concedida a Irene Dalmases declara que el título alude a «atravesar unas aguas difíciles» (15/1/2016). Si hemos de hablar sobre lo pretérito, sin embargo, debemos remontarnos hasta «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» donde el Adriático sirve como reflejo vibrante (aunque carente de vida) de la realidad. Desde el surrealismo, pensemos en los buzos de Dalí, el océano ha sido un símbolo de lo oculto, del sueño, de esos deseos que quedan apartados de la vigilia pero que continúan su existencia en el plano de la inconsciencia. Sin necesidad de dejar a un lado a Douglas Sirk podemos encontrar en *Amor en vilo* «Imitation of life» donde se reproduce un tema frecuente en esta última etapa de Pere Gimferrer que es el rescate que ejerce Cuca sobre el autor. De hecho, en *Tornado* encontramos la prosa poética «Last minute rescue», título que juega con el recurso narrativo típicamente usado por el cine e inaugurado por D. W. Griffith. La composición trata de un *yo* que transita una calle inundada de arte. Es *ella* quien llega y lo rescata mediante un fogonazo de luz, una instantánea, una fotografía: «está lloviendo sangre en la calle vacía y detenida, en la explosión del magnesio de aquella instantánea, en tu sonrisa, y ya no es sangre, es luz, eres luz, soy luz». El componente acuático que veremos repetirse, aquí también tiene su presencia. Así lo podemos comprobar en «Imitation

of life». Esta vez no es lluvia, sino un ámbito marino en el que se encuentra el *yo*: «en las aguamarinas del lentisco» (pese a ser un mineral, la connotación parece evidente), «la luz de las bahías desfondadas» u «ojos vacíos de león al agua». El sujeto poético afirma que «y yo vivía en una escalinata/ y me perdía en una columnata». La voz declara que se encontraba perdido y el *tú* lo ha sacado del agua: «y bajo las entenas del navío/ fantasma moriré de amor por ti» o «enlazado en la jarcia de los bosques». Usando el intertexto que ya hemos comentado de *Pandora and the Flying Dutchman* Gimferrer construye una composición donde el *tú* consigue sacar a flote a un individuo que se consideraba casi ahogado. Haciendo una comparativa con datos biográficos, podemos añadir que en *Interludio azul* María Rosa es comparada con Ofelia, «la náyade muerta» quien se encuentra en el reino «de las algas marinas» (2006a: 17). Quizás podamos inferir que C. consigue sacarlo de ese reino, de lo que podríamos intuir la depresión. Aun así, atendiendo a la cuestión cinematográfica y siguiendo el título del poema que justo hemos analizado, podemos de nuevo reflexionar acerca del título. Hasta entonces, para el *yo*, la realidad había sido una imitación de la vida, un reflejo marino, un espejo, algo muy similar al doble que ya hemos comentado. La metáfora marina se consolida cuando vemos que el *yo* compara C. con el *Nautilus* (2006a: 77), afirmando que su llegada es como la salida a flote del submarino y con esto quiere decir el año 1969. Y a propósito de eso mismo podemos aducir el poema «Run silent, run deep» de *Tornado* que se refiere a la película bélica de Robert Wise de 1958. De la misma manera que en el poema anterior, el título no anuncia en ningún caso una posible écfrasis, sino que se limita a proporcionar una clave de lectura. El filme trata sobre la Segunda Guerra Mundial y las batallas entre submarinos. Aquí el intertexto sirve para suscitar un cierto erotismo y deja de lado cualquier metáfora marina, más allá de comparar el sexo con una suerte de inmersión. De hecho, así lo hace en las últimas líneas de *Interludio azul* al decir que cualquier experiencia con C. consiste «en un aferrarse a cada instante, en un sumergirse en su adensamiento» (2006a: 105).

El poema que más claramente usa lo marino como una metáfora del cine es «Recuento» y para citarlo debemos remontarnos hasta la primera etapa de Gimferrer pues pertenece a *De «Extraña Fruta» y otros poemas (1968-1969)*. En esta composición podemos encontrar reflejada también la caverna platónica, aquí convertida en «caverna plutónica», metáfora del cine, el cual también encuentra su símbolo en: «las catedrales del agua». Ambos recursos vienen a subrayar algo que ya hemos comentado, la cinefilia es una suerte de inmersión en lo oculto, en espacios permitidos a la adoración de unos pocos iniciados, pese a que hacia la conclusión del poema leamos: «ya no tenía fe». Citamos a continuación todo el fragmento:

horror de contrarios la caverna plutónica el vendaval sulfúreo
el otoño como un órgano profundo en las catedrales del agua

vivo de imágenes son mi propia sangre
la sangre es mi idioma ciego en la luz del planeta
buceando en la tiniebla con rifle submarino
un arpón oh sombras de delfines de mi vida
oh sombras de delfines
van y vienen en la verdosa oscuridad
cuánto quise decir que mis versos no dicen
cuánto mis versos dicen que yo no sabría decir,
como una máquina tragaperras en Las Vegas o Phoenix City
y el fullero de smoking sale a una luz de carrusel
[...]
este azul tan intenso que por las noches fosforece
versos fosforescentes en la noche
emitiendo señales de radio bajo las aguas como un submarino perdido
el Scorpion de la VI Flota ante los cabos de Virginia
Norteamérica un nido de escorpiones
no regresan sus señales de radio se pierden en la noche se hunden en la pesada oscuridad
de las olas
emitiendo mis versos

De nuevo, aparece la metáfora del submarino, esta vez perdido. No sale a flote como en *Interludio azul* sino que se enfrenta a la muerte, que es este ahogo que sufre el *yo* poético en la densidad del cine. «Recuento», de hecho, parece aludir a una suerte de recopilatorio de intertextos que pueden ir desde *Ocean's 11* (1960), *Psycho* (1960) («las sonrisas de mis primas muertas hace tantos años/ envejecidas como un vestido de encaje apolillado una muñeca abandonada en los desvanes») o *Nido de escorpiones* (1966) (esta película ya la hemos citado, es el nombre en español de *Der junge Törless*) hasta citas de Pound o Botticelli. La cultura y, con ella, el cine son saturación, casi igualable a su público consumidor: una masa inabarcable y traumática. Traemos a colación este último adjetivo, ya que «versos fosforescentes en la noche» puede recordarnos los poemas ya citados de Sarrión y de Gimferrer (2.2.3.2.), esos versos que relatan la vuelta a casa del niño ilusionado, que ha llegado acompañado de la luz del cine: «y los ojos ardiendo como faros» (Sarrión, «*el cine de los sábados*») y «pleins feux sur l'assassin lluvias de primavera» (Gimferrer, «Relato a dos voces»).

La cultura es capaz de borrar cualquier limitación. Amplía los espacios y desvirtúa el tiempo. Lo iguala todo en una masa marina. El sujeto se pierde en ello. Fijémonos en cómo este sentimiento lo

encontramos ya en su primer poemario publicado, en *Mensaje del Tetrarca*. Marie-Claire Zimmerman en «Nacimiento de una voz poemática: *Mensaje del Tetrarca*, de Pere Gimferrer» resume la obra en los siguientes términos: «Se funda el libro en la acronía, en la alianza de épocas distintas y el don de ubicuidad, igualmente en la superposición de funciones o disfraces, pero en los ocho poemas se mantiene sin parar la intensidad de la dicción entre momentos de desesperación y orgullosas proclamaciones» (2014: 10). Podríamos definir gran parte de la obra de Gimferrer con estas palabras. La máscara, la saturación y la ausencia de un tiempo claro nos hacen pensar en un ámbito soñado; es decir, en términos vanguardistas, en un ámbito marino. En el mundo onírico una misma persona puede ser dos e incluso tres a la vez. Se puede estar y no en un espacio. El mar es contradicción y multiplicación. Allí las palabras son imágenes y viceversa y, a la vez, no son nada.

En este entorno fantasmático, se conjugan las sombras que pueblan la fascinación del poeta. Entre estas leemos el paso rápido de los delfines. El delfín, al ser un animal asociado a Venus podemos atribuirlo a las imágenes del deseo, las cuales se transfiguran en sombras, es decir, en imágenes que evitan al mirón, que no le dejan alargarse en su contemplación. Además, nótese que no es el cine en sí el mar, sino la pantalla. El patio de butacas, en su lugar, es una catedral o un submarino, es decir, un medio que permite acceder a la visión pero que priva al sujeto de entrar en contacto con cuanto ve. La catedral, siguiendo el hilo, puede semejar también una relación similar con la divinidad, pues la única prueba de la presencia de Dios en la religión es la fe. Imágenes y arquitecturas pretenden sujetarse a ese fervor, pero no dejan de ser meras representaciones.

El final del poema repite ese tópico que ya hemos visto: a la salida del cine, llueve. En la realidad se filtra la ficción, los restos del océano mojan todo cuanto tocan:

se desvanece el verde sombrío de las hojas diáfanas cabelleras de oro
sirenas de ambulancias vienen de Luna Park
aúllan en la noche
y a lo lejos la rueda luminosa
música toboganes laberintos
la lluvia en Luna Park y el frío de la Morgue y los recuerdos

¿Estamos todavía en el cine? Las cabelleras diáfanas rubias han desaparecido. Podemos inferir a partir de ahí que la sesión ha terminado, pero el cine continúa en la ciudad, en la vuelta a casa. El Luna Park puede ser cualquier parque de atracciones, siendo este un paisaje típico del cine. Podemos pensar en *Los 400 golpes* (1959), en *El tercer hombre* (1949), en *Carta de una desconocida* (1948), etc. La cuestión es que quizás

la ciudad, posiblemente Barcelona, haya pasado a ser en la mirada del espectador poseída por ese Luna Park arquetípico. Lo urbano se convierte de esta forma en un «laberinto» del cual no puede escapar, un laberinto construido por la propia fantasía y por la memoria. No podemos dejar de citar la definición que de él hace Antonio Muñoz Molina: «Su memoria, su imaginación, son al mismo tiempo biblioteca, filmoteca, fonoteca, revista de chismes, museo y gabinete de curiosidades y chamarilería. Pero detrás de esos laberintos hay siempre un impulso vital que va en busca del fuego de la experiencia verdadera» (2011: 8). Pese a que el escritor dedique estas palabras al Gimferrer que justo ha publicado *Rapsodia* hay que decir que pueden ser palabras aplicables a toda la creación del poeta. Y es que el objetivo último es, a fin de cuentas, esa «experiencia verdadera», ese océano pleno que se anuncia en la pantalla del cine. Sin embargo, como vemos que ocurre en el último verso, llueve. El agua se cuela en la realidad, el deseo acude y sacude el paseo del *flâneur*.

Como curiosidad debemos comentar que quizás de forma inconsciente conviven en esta composición tanto María Rosa como Cuca. Por un lado, se cita *Nido de escorpiones*, que como hemos dicho es el nombre que en España recibió la película *Der junge Törless* y que es la película que ve Gimferrer con su primera esposa en el cine Regina, en la calle Séneca. Así lo hemos citado en el apartado anterior 2.3.2.1. mediante las líneas de *L'agent provocador*. Y, por otro lado, es necesario ampliar nuestras citas para encontrar a Cuca. En «Recuento» leemos: «mis versos/ como en el teatro Kabuki o en una obra griega/ maquillajes y máscaras siempre máscaras». Y en *Amor en vilo*, es decir, treinta años después en «Imitation of life» la llegada de Cuca se relata como: «y apareciste tú, la enharinada/ como actor de kabuki a pleno día/ con harina de lunas y de soles». Es necesario repetir que el año en el que supuestamente Cuca y Gimferrer mantuvieron un romance por primera vez fue en 1969. El primer poemario citado data de esa fecha. ¿Acaso en una misma composición tengan cabida ambas experiencias amorosas? Más allá de conjeturas biográficas que puedan resultar interesantes por simple morbosidad, ha parecido relevante si no comentarlo en profundidad, sí sugerir las posibilidades de cada verso. Ahora bien, dichas cuestiones quedan más bien para biógrafos y no pertenecen tanto al ámbito de la comparación literaria. Con ello queremos decir que si bien algunas veces el ámbito real puede ser un texto más que ayuda a consolidar ciertas interpretaciones, entendemos que añadir esta posibilidad de lectura no añade nada a lo que ya hemos dicho.

Retomando el hilo de nuestra interpretación, señalamos que el *ahogado* será una metáfora frecuente para representar ese estado de saturación del que hemos estado hablando. Si acudimos a *L'espai desert*, al segundo poema, podemos encontrar una voz que se ahoga en el cuerpo del deseo, que hunde la cara en lo que intuimos los genitales o el culo de *ella*.

Folla sacerdessa,
 tigressa negra, cos fulmini, irradiant
 carbó i robins, foguera vegetal i carnívora,
 en una asfíxia de lianes verdes,
 amb l'olor fosc i agre del safrà!
 Sacerdessa de vellut i ferro,
 vessant la negror d'algues del teu ventre
 damunt la meva cara d'ofegat entre el blanc poderós d'ones petrificades
 de les dues columnes del teu cos, fogall d'un sol nocturn de pètals negres.

Igual que en «Recuento», encontramos la presencia de la religión. Si antes estábamos en las «catedrales del agua», ahora nos encontramos con una sacerdotisa, alguien que se encarga de velar por la conservación de esa misma religión que es el sexo. El *sol nocturno* de la vagina o del ano coronan las dos piernas («columnes») del cuerpo deseado, un sol comprendido entre *olas petrificadas* (el culo) y cuyos rayos serían las *algas* o los *pétalos negros*, cabellera contraria a la expuesta a la luz solar y que encontramos en el poema ya citado de «Jaws»: «conocían el mar de cabelleras/ la espuma despeinada en lo invisible». Los dos versos juegan con el inicio de la película, donde encontramos dos jóvenes que se lo están pasando bien y que deciden pasar su romance en la playa. La chica se baña. El tiburón ataca. La presencia oculta y amenazante del escualo se anuncia ya desde los créditos. La cámara se mueve por el fondo marino, las algas, a modo de cabelleras, se mecen apaciblemente, contrastando con lo que ha de ocurrir [Figura 62]. Sin embargo, podemos también encontrar otra imagen significativa y es aquella que nos muestra a la chica bañándose, desnuda y desarmada, envuelta en su propia melena que se mece con el oleaje, a merced de la violencia del objetivo que se acerca en un plano casi nadir [Figura 63]. ¿No sería acaso esa perspectiva la que encontramos en todas estas escenas sexuales? ¿No es el ano un *sol nocturno*? En «On his coy mistress» de *Amor en vilo* hemos encontrado el juego con el plano cenital y el nadir (en el apartado 2.1.1.1.), y hemos visto que el *yo* poético adquiere la perspectiva de un espectador que se encuentra en un plano inferior. En el soneto, coincidiendo con toda la imaginería que estamos tratando, leemos: «Sé, pues, tú misma, labio



Fig. 62. Créditos de *Tiburón*.

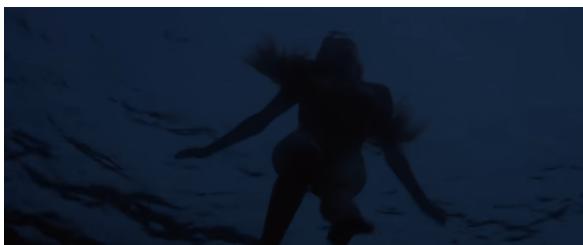


Fig. 63. Plano nadir de la víctima.

coralino». La sintaxis pausada y el verso de ritmo calmado se igualan con la ralentización del agua, esa cámara lenta que parece remediar el plano en el mar de la película de Spielberg. Y es que esta perspectiva la podemos adoptar para comentar los versos de *Aparicions*, un libro en el que lo marino y el sueño se conjugan para sondear las profundidades del ser. En los últimos versos de la primera composición leemos: «Confusament, sentia/ que en aquella claror aturada i verdosa/ jo hi projectava uns actes, o l'ombra del que sóc». El medio acuático detiene la percepción y habla sobre el adentro del *yo*, sobre la mirada que proyecta sobre sí mismo, un interior diferente al ritmo del exterior. Las imágenes del deseo sexual más voraz no se proyectan sobre planos reales sino que apelan a los espacios del deseo más recónditos, instalados en la fantasía personal.

Podemos acudir también a un intertexto que apenas hemos usado hasta ahora, la novela *Fortuny*. En el capítulo titulado «El mirall d'Eros» nos adentramos en un fumadero de opio. La atmósfera se encuentra saturada de humo, reflejo de unos cuerpos adormecidos que se dejan llevar por el deseo. «Els bruns adolescents, les cares pàllides i maquillades amb polvorines d'arròs, s'enllacen a l'obaga submarina del bar. L'escena és enterbolida i forta de color, tan violenta com si la veiéssim al fons d'un mirall amb reflux oceànic» (1995d: 275-276). El medio acuático sirve como representación de un tiempo detenido y anestesiado y, a la vez, asfixiante, nociones que hemos asociado a lo largo del capítulo a ese deseo acuciante que hallamos en el cine. Y es que en *La calle de la guardia prusiana* encontramos una conexión entre ese ritmo y la gran pantalla: «Extraño momento aquella tarde —como en una película cinematográfica proyectada en sentido inverso o un sueño que se recuerda confusamente al despertar—, detenidos todos en el camino orillado de setos que, tras la valla de madera pintada de rojo, daba entrada a la escuela» (2001b: 49). El fragmento recuerda a *El año pasado en Marienbad* (1961, Resnais), una película donde la quietud de los personajes se mezcla con la presencia impertérrita del jardín, de la casa, de los muebles, de las cosas... El avance calmo de la cámara, de hecho, y el registro de ese onirismo se traducen en una experiencia agobiante. El relato se construye y se deshace, la cinta vuelve una y otra vez sobre las mismas imágenes, un espesor nebuloso pesa sobre todo el filme. En «En torno a *Marienbad*», artículo aparecido en *Tarrasa información* el 28 de febrero de 1963, Gimferrer escribe tras el estreno de la película: «el espectador no debe ya esforzarse en descubrir lo que hayan querido decirnos Resnais y Robe-Grillet [guionista], por la sencilla razón de que no han querido decirnos nada, sino simplemente efectuar una serie de variaciones en torno a aquel tema [el tiempo y la memoria]» (5). En este contexto desconcertante y desorientado, la muerte, con su juego de cartas, persigue sin prisas a los amantes. Unas páginas antes, en *La calle de la guardia prusiana*, la voz narrativa afirma: «Un halo dorado, como una claridad submarina, flotaba en el aire. Hora de recordar nuestras vidas» (2001b: 44). Atrapado en una pecera o en un elemento extraño el lector sigue al *yo* de la

novela a través de escenas que remedan una suerte de cámara lenta, a caballo entre *Las once mil vergas* de Apollinaire, la *Historia del ojo* de Georges Bataille y *El placer* de Gabriele d'Annunzio. Del segundo, rescatamos el momento en el que Simone se introduce el ojo de un muerto en la vagina: «Con todo, Simone se divertía, dejaba que el ojo se deslizara en la hendidura de las nalgas. Se tumbó, levantó las piernas y el culo. Intentó inmovilizar el globo apretando las nalgas, pero salió despedido, como un hueso de fruta de entre los dedos, y cayó sobre el vientre del muerto» (1997a: 129). La mirada es introducida y ahogada en el ano, se juega con ella. Una imagen perturbadora que Gimferrer recoge y rehace, unas veces como dadora de vida, sobre todo en su poesía más erótica, y otras como correlato del hundimiento del ser en la desorientación del deseo.

Frases como «hora de recordar nuestras vidas» nos hacen volver a pensar en la película de Alain Resnais, pues todo su filme no deja de ser un intento por rememorar. Como afirma Gimferrer en su artículo «Cine francés» aparecido en *Tarrasa información* en septiembre de 1963, el director francés, tanto con *Marienbad*, como con *Muriel* o *Hiroshima, mon amour* pretende «experimentar sobre el montaje en torno a los problemas del tiempo y la memoria» (5). El autor proyecta sobre su prosa una memoria desiderativa. Más adelante, el narrador afirma: «en la falsa luz del atardecer, el cuarto tenía una calidad de sueño o reminiscencia: lentos en la penumbra, sus cuerpos desnudos flotaban como una visión ambarina» (2001b: 61). En esa luz falsa, de sueño pero no de recuerdo, de recuerdo soñado si acaso, flota el deseo y colma toda la visión. «Tengo esta imagen y no sé de dónde la tengo: un fogonazo se produce en la memoria, y volvemos a vivir una escena que no recordamos haber vivido» (2001b: 86).

En *Per riguardo*, el poemario en italiano de Pere Gimferrer, encontramos cómo el mar puede ser metáfora también del recuerdo, no solo de un ámbito desiderativo. En «Before and after» se reflexiona acerca del pasado. Leemos: «Dare del tu alla nebbia nel paese/ sottomarino delle ricordanze;/ dare del tu alle strade vuote ormai,/ i negozi fantasmi, il francobollo,/ le cartoline pallide del nulla». El *yo* tutea al pasado, retomando un tono muy parecido al desplegado en su etapa catalana. Pasea por lugares vacíos: calles, negocios, postales, sellos de correos... Es así que continúa en esta atmósfera submarina: «Dare del tu agli occhi della morte./ (Era proprio così: tutti salivamo/ per le colline, per viali neri,/ entro il cuore atterrito di un ragazzo)». La imagen de la muerte es tomada aquí de la última escena de *El séptimo sello*, el cortejo fúnebre que baila en la colina ha sido ya citada en 2.1.2.2. Igual que el cine, el recuerdo, la fantasía y el deseo han sido percepciones interiores-acuáticas del sujeto, la danza macabra de Bergman es también una visión de Jof (Nils Poppe), el juglar protagonista.

2.3.3.3. Subterráneos de fe ciega

Dicho esto, si volvemos a la poesía amatoria, en la cual hemos podido entender que el erotismo desplegado se mimetiza con la relación que establece un espectador no solo consigo mismo sino con la gran pantalla, podemos identificar una nueva metáfora que convierte el cine no ya en mar, sino en templo. Partiendo desde un estadio inferior, el sujeto mira hacia arriba. Sumergido en su deseo, busca en la *bañista* una visión celestial, la cual en ciertos casos se convierte en arquitectura mística. De ello podemos colegir que el *cuerpo* es *catedral*, que el *fiel* halla en ella su *hogar*. Debemos convenir con la propuesta simbólica que propone Andrés Sánchez Robayna a propósito de *L'espai desert* donde identifica elementos de erotismo (como los que hemos visto anteriormente) ligados a un sentimiento religioso, citando a George Bataille: «El sentido del erotismo escapa a quien no vea en él un sentido religioso» (1988: 51). En *El erotismo* George Bataille comenta de qué manera tanto santidad como erotismo confluyen en formas extremas de intensidad psicológica (1997b: 258). El primero es susceptible de hacerse público y el segundo suele quedar relegado a un ámbito privado. Gimferrer invierte el orden de valores y resitúa la sexualidad en la plaza pública, la convierte en fe. Sobre la base de la poesía mística, construye una experiencia donde el *yo* es para el *Otro* y es en el *Otro*. Se busca así una forma de muerte: «Lo que obsesiona al religioso en la tentación, es en realidad aquello que le *da miedo*. En su deseo de morir para sí se traduce su aspiración a la vida divina; a partir de ahí empieza una mutación perpetua, donde cada elemento se transforma sin cesar en su contrario. La muerte, que el religioso ha querido, se transforma para él en la vida divina» (1997b: 236). En la poesía de Gimferrer (2.2.4.2.) el *excremento* se convierte en *materia divina*. Se invierten los valores. Y es que analizado pormenorizadamente, podremos identificar que a partir de *Amor en vilo la mascarada* termina. Es decir, el *yo* poético ya no se defiende tras una máscara marcada, sino que aporta ejemplos directos de su autobiografía, o, por lo menos, aquella autobiografía que quiere contar. Con esto nos referimos a que una suerte de realismo y *vivencialismo* evidente empieza a solidificarse en sus textos. Otra de las inversiones que operan en esta tercera etapa es el sentimiento optimista y positivo. Y, en última instancia, por lo menos en castellano, la recuperación de formas clásicas de métrica, tales como el soneto. Gimferrer se reinventa en el éxtasis amoroso y se lanza con ello a lo prohibido, hacia lo *no-hecho* hasta el momento.

La escena sexual de la que hemos dado cuenta no es nueva aquí, ya la hemos citado a través de los versos de «Epitalami» de *El vendaval* (2.2.4.2.). El gusto agrio, la oscuridad o la arquitectura se repiten como formas de representar ese amor secreto y divinizado. Recordamos un fragmento: «Ampolla de vinagre, ampolla negra d'ambre a la bescambra. Cúpules». Con todo, podemos vislumbrar dobles sentidos en las palabras, empezando por esa «folla sacerdotessa», pasando por «ampolla de vinagre» y terminando

en «cúpules» que puede recordar a «còpules». El lenguaje ayuda a acentuar la tensión que existe entre sexo y fe. En el propio registro culto del poema, ese que hace de lo libidinoso un motivo elaborado y apreciable por el *buen gusto*, se encuentra su versión más prosaica y vulgar mediante palabras como *polla* o *follar*, más aún cuando la primera puede ser considerada un extranjerismo, pues no está reconocido por el Gran Diccionari de la Llengua Catalana, hecho que se suma a la connotación antinormativa y subversiva de las reglas (no escritas) del decoro lírico. Y si no fuera suficiente con esto, añádase el lenguaje científico, la cara de la otra moneda del lenguaje literario. No solo con la cópula, sino con la conjunción de metáforas vegetales, el deseo se convierte en instinto y materialidad, en pura naturaleza *desromantizada*, cuyo sabor no es dulce, suerte de máscara inodora e insabora que la tradición ha querido aplicar al cuerpo, sino agrio.

En *La calle de la guardia prusiana* encontramos una conjunción de elementos similares:

Yo me arrodillaba para besar sus medias, el nacimiento del sexo bajo el organdí —al trasluz, el pubis oscuro, húmedo y fragante— y deslizaba la ropa hasta descubrir el vello, aquel olor suyo a alcanfor quemado, pegajoso y dulce. No sólo eso: hundiendo la boca entre sus nalgas, separándolas (blancas, temblorosas) con los dedos podía aún sentir aquel ligero olor fecal que ha sido siempre —por evocar algo prohibido desde la infancia, una intimidad vergonzosa que se ofrece en presente de humillación al ser amado o deseado— un éxtasis que a nadie confesaría, como a nadie podría confiar aquel sueño, realizado tantas veces en la furtiva adolescencia, de ocultarme para espiar a Violeta en el excusado —y nada me ponía tan fuera de mí como verla evacuar en cuclillas, movidos los bucles rubios por el viento salino que venía de la playa a acariciar sus nalgas de porcelana (2001b: 19-20).

El éxtasis, el sabor, la oscuridad, la confesión, la humillación y el sueño se combinan para recrear una escena que se encuentra a caballo entre la religión (esotérica y alquímica) y la sexualidad, un deseo que se desata a partir de lo oculto que es ese pubis negro contrastado con la cabellera rubia que todo el mundo puede ver. Lo público y lo privado se enfrentan, el afuera y el adentro. Si el cine es un acceso para unos pocos iniciados, un desvelamiento; el cine es como el sexo, es intuir esa negrura que hay más allá de las medias de organdí del fragmento citado y es, también, una tensión entre ese exterior e interior. Lo que ocurre en el espacio público de la calle no tiene nada que ver con lo que ocurre en el patio de butacas, donde lo público se convierte en privado. Hollywood explotó durante mucho tiempo el deseo, y lo sigue haciendo, como una manera de rentabilizar sus producciones. Estrellas erotizadas como fueron Marilyn Monroe, Ava Gardner, Rita Hayworth o Jayne Mansfield son planteadas en muchas situaciones en las que *casi se ve algo*, escenas que, a fin de cuentas, despertaban el fervor de unas masas inmersas, las más de las veces, en la represión y el recato.

Dicho esto no podemos dejar de citar el cuarto de los poemas de *L'espai desert* donde encontramos la misma simbología:

Si l'amor és el lloc de l'exrement,
 si, oferint-me, nua i de quatre grapes, els dos globus de llum de les natges, tornes els pits, com la llavor i
 l'arrel quan els ve el temps,
 a la pesantor obscura de la terra, si aquests globus germinen com germinen els astres
 en el silenci blau de l'espai mut,
 si fas teu el destí de l'animal, que veu, de quatre grapes, l'horitzó de l'hivern i ensuma el foc dels boscos,
 tot resina i pinassa que es fa fum, amb gust acre a la boca,
 com quan furgo, amb saliva i amb dents, les fondàries boscoses i sagrades,
 i un dard de llum, la llengua, al botó palpitant seu fosques llums,
 i amb la torxa del sexe coneix ara el país salinós,

El *país salino* es el mar, espacio animal parejo al bosque, donde animales sacrificiales, como el *tú*, se ofrecen a ser devorados, pues el sabor, la lengua y los dientes, tienen una presencia determinante, a la estela de lo que podemos leer en el séptimo poema de *Aparicions*: «veure és devorar». El espacio *selvático sagrado* del amor prefigura lo que ha de aparecer en *Mascarada*, oda erótica al *agente provocador*: «si la llum de les teves anques/ orina perlejant oh llàgrima/ cos que m'encén i em fa plorar» (1996a: 16)³⁴.

Esta simbología puede llevarnos hacia una suerte de liturgia religiosa, reforzando precisamente el valor santificador y divino que le hemos conferido al cine. En «El tigre de Esnapur», poema recogido en la edición de *Arde el mar* de Jordi Gracia (1994a), podemos encontrar toda una evocación colorida y



Fig. 64. Seetha baila para la serpiente (espectadora).

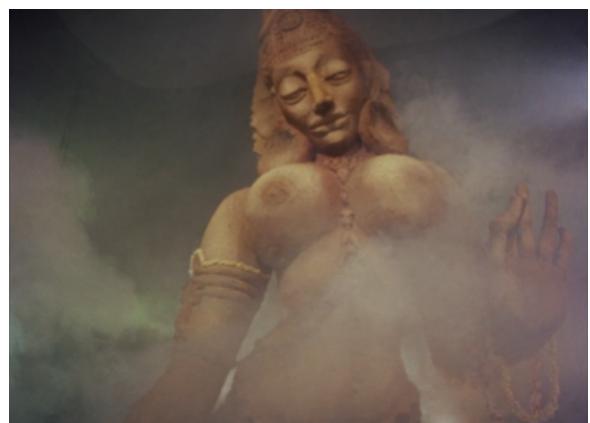


Fig. 65. La diosa, espejo de la protagonista, lo contempla todo.

³⁴ Citamos excepcionalmente para este poema la página, ya que *Mascarada* no consta de divisiones rápidamente identificables. Es un único poema que se editó a lo largo de unas cuarenta páginas superando sobradamente las tres páginas que nos hemos fijado como límite en la nota al pie número 3.

carnavalesca de dos obras de Fritz Lang: *El tigre de Esnapur* (1959) y *La tumba india* (1959). También aquí podemos reseguir el mismo hilo temático. Por un lado, tenemos los versos que rezan: «el anillo o la daga,/ la liturgia solemne de los gestos». Tanto la joya como el arma son objetos atribuibles a lo santo, el primero como símbolo de un amor idealizado y eterno, el segundo como visión romantizada de una religiosidad ancestral. Y también pudieran tener su doble interpretación sexual, condensada en la fuerza fascinadora y libidinal del cine. En este ambiente hipnótico, el actor, sacerdote de la ceremonia, gestualiza. Los fieles lo siguen. No como mera imitación, sino como ferviente fe. Esta idea puede encontrar en los filmes su eco, ya que la devoción ciega dedicada a Shiva por parte de un grupo religioso propicia una de las escenas más memorables de *La tumba india*. En ella Seetha (Debra Paget) debe pasar una prueba ante la gran estatua de la diosa, debe enfrentarse a una serpiente y lo hace mediante su baile hipnótico (00:45:40). El reptil, ser vil y origen del pecado (ha de tenerse en cuenta que la mirada de la película es Occidental, con la carga cristiana que eso conlleva), secreto símbolo del placer escopofílico, queda prendado del desnudo *dorado* [Figura 64] de la bailarina. Toda la situación la contempla la divinidad, de pechos desmedidos [Figura 65], imagen que puede encontrar su identidad en el verso: «sobre las ojivas de la primavera». Las *ojivas* pueden hacer referencia a los pechos. En *Tornado* encontramos referencias iguales o similares. En «Night watch» leemos: «las ojivas caídas de la noche». En «A tientas», una metáfora similar: «el eco de la luz/ que varea el hendir de los obuses». O en *Amor en vilo* también disponemos del ejemplo de «On his coy mistress»: «en las stalactitas del ensueño/ tu gesto veo siempre transcurrir» (poema que hemos analizado en 2.1.1.1.). La diosa, de gesto inquietante, dispone de unos atributos femeninos hiperbólicos, a la manera de las proporciones que otorga el cine. La relación entre espectáculo y espectador se pone de manifiesto en la escena, donde Seetha se encuentra completamente rodeada por una mirada devoradora: la de la serpiente, la de la diosa, la del clan religioso y la de Chandra (Walther Reyer), el marajá de Eschnapur.

Siguiendo la metáfora de las ojivas podemos encontrar también cierto paralelismo con otra escena, esta vez, de *El tigre Esnapur*. En ella Seetha habla con un arquitecto europeo, Harold Berger (Paul Hubschmid), junto a una fuente. Él le sugiere la idea de que no sea india, sino que sea europea y le señala su propio reflejo en el verde acuático (00:23:00) [Figura 66]³⁵. Un pez salta o alguien lanza una piedra al reflejo y ella se asusta. La escena parece reflexionar burlonamente sobre la propia película, como si estuviese riéndose de sus pretensiones de autenticidad, como si fuese una escena para recordar a los espectadores que

³⁵ Imágenes extraídas de:

https://somecamerunning.typepad.com/some_came_running/2015/08/fritz-lang-and-pierre-menard.html

nada de esto es serio, que *La tumba india* o *El tigre de Esnapur* hablan no de India, sino de Europa. El medio acuático, el escote invertido de Seetha y el loto (*primavera*) se corresponden con unos versos donde lo espeacular (igual que en toda la obra de Gimferrer) tiene gran relevancia. Por ejemplo, el verso «arquitectura, huesos, tendón, ropaje, músculo y aún vida en lo oscuro» tiene su contrapunto en «grandes legisladores, agrimensores, sacerdotes rígidos y azules». Los cuerpos pesados que se extasían en el patio de butacas se enfrentan ridiculizados a lo colorido del mundo cinematográfico, enfrentamiento que se resuelve en un absurdo impotente, pues el *agrimensor* que saca a relucir la voz poética no puede dejar de recordarnos a K. en *El castillo* de Kafka. No podemos, por ello, dejar escapar que la cinta es un repositorio de situaciones y diálogos *kitsch*. El absurdo y el sinsentido se encuentran en ambos lugares de la pantalla. La escena que justo acabamos de citar es un ejemplo de eso mismo. Sin embargo, los personajes de Lang cuentan con una ventaja sobre el espectador. Pese a vivir en el mundo al revés, se lo creen. Creen, igual que el sacerdote, en todo aquello que hacen.

Si continuamos con el análisis simbólico del poema, podemos ver que a la ceremonia se ha accedido a través de un templo, ahora bien, este ha conducido hacia un espacio subterráneo, mundo que reúne en sí el secreto de las cosas. Dentro del ideario gimferreriano se accede mediante el deseo y el arte no solo a un ámbito marino, sino también a un ámbito de ultratumba y mineral, propio de esa «caverna plutónica», donde encontramos, en esencia, el oro que en *Mascarada* ha construido el saber alquímico del poeta (2.2.4.2.), y que aquí se cifra en la joyería que recubre mínimamente el cuerpo de *la chica*. La mezcla de lo acuático y lo plutónico lo encontramos en *Tornado* en «Ad vitam aeternam»: «La mineralogía de azahar/ con que los oros fúlgidos del mar/cristalizan el cielo y su rellano». Sin embargo, ciñéndonos al mundo subterráneo podemos añadir el paralelismo que hace entre el poema y las películas Pablo Martínez Diente,



Fig. 66. El agua, el loto, el mundo al revés.

quien encuentra que un nexo se puede establecer «si se crea un paralelo entre los sinuosos pasadizos del palacio y sus túneles, con el propio poema y su discurso pleno de cambios de plano, puertas que se abren hacia lugares ignotos, y pasillos de múltiple dirección» (2015: 563). Si el cine del director vienes es capaz de desconcertar al espectador a través del errar desorientado de sus personajes, Gimferrer se guía a través de un encadenado de imágenes que imitan ese mismo ritmo y movimiento coloridos. Por metáforas y conductos la voz de Gimferrer se pierde en el deseo y la efusión religiosa. Citamos a continuación otra parte del poema:

la liturgia solemne de los gestos, el oro subterráneo
donde el bronce redime al híspido marfil,
el relieve bruñido de una espada o un rostro, el verde agonizante
de las luces acuáticas, la gaviota y el sauce que enmudece en el viento
sobre las ojivas de la primavera.

El relieve redime, con su sentido religioso, lo liso. El trampantojo del volumen acude para superar la blancura mortuoria del marfil y buscar «aún más hondo», para despertar un deseo interminable que se repite una y otra vez en la oración del espectador. Los términos religiosos o sectarios continúan: «ritual enigma», «ceremonia del cuerpo», «transfiguración», «depositarios del secreto» o «guías de la verdad de un ritmo iluminado». Finalmente, a la manera de una jaculatoria, el ritmo monocorde e insistente remeda una suerte de salmo con la figura del «hombre» como protagonista, no sin ciertas resonancias mesiánicas:

Reconoced al hombre
reconoced al hombre en sus magos, reconoced al hombre,
reconoced al hombre en sus liturgias, reconoced al hombre
en el gesto del hombre, reconoced al hombre en el fósforo herido
que predica en la noche su suplicio de llama.
Esnapur está en nosotros

Sugiriendo una coda arquetípica, algo como un *amén*, el final no puede dejar de recordarnos la conclusión de la misa católica: «El Señor esté con vosotros. *Y con tu espíritu*». La religiosidad impostada del filme alemán se aprovecha aquí para crear una seriedad algo irónica, propia de la cultura *camp*. Esnapur, decorado de cartón piedra, se convierte en una nueva sustancia religiosa, banal en su falsedad pero trágica por esa misma condición. Esa idea la encontramos en el noveno poema de *Rapsodia*, el cual hemos comentado en diferentes apartados (2.1.4.2. y 2.3.1.1.), donde un *nosotros* recorre un mundo teatralizado. «Una noche de fósforo cae sobre Esnapur» es el verso con el que se inicia un paseo por la fantasía, a través de «fuentes», «ríos», «calles cónicas» o «el cartón piedra de un Olimpo escénico». Y con este sentimiento podemos volver al principio del poema, a la cita que lo encabeza y que no hemos mencionado: «Tout va sous terre et rentre dans le jeu!». El verso pertenece a «Le cimetière marin» de Paul Valéry. Un poema que se inspira en la visión del cementerio de Sète, junto al mar, el pueblo natal del poeta francés. Si nos atenemos solo al verso, podríamos traducirlo como que *todo recorre el subsuelo y regresa a*

través del juego. Y es que qué es el cine de Lang si no, un juego. Una chanza constante que toma la lógica visual como centro organizador. El subsuelo, en cambio, puede igualarse con la muerte. Con ello podemos deducir que es a través de algo tan ligero como una película algo simplona (pero muy bien construida), que la voz gimferreriana se encuentra de cara con la desolación y la nada. La perturbadora imagen de la diosa que podría desatar la carcajada más sincera de cualquier cinéfilo o de cualquier antropólogo, se convierte sombríamente en algo que va más allá de sí misma. Y con todo, no podemos dejar de anotar que también la composición de Valéry tiene a su vez una cita como encabezamiento, un verso de la tercera «Pítica» de Píndaro: «Oh, alma mía, no aspires a la vida inmortal/ mas toda su extensión agota en lo posible»³⁶. El autor griego se lamenta por las muertes de Asclepio e Hipólito. El célebre médico de la antigüedad llegó a resucitar con sus artes al hijo de Teseo, a cambio de una gran suma de dinero. Zeus, encolerizado por la violación de un mortal de las reglas de la naturaleza, según el relato del griego, asesina a ambos mediante su rayo. El verso elegíaco de Píndaro recuerda a sus oyentes/lectores los límites humanos mientras celebra, a su vez, el ciego afán del sujeto por nunca tener suficiente. Frente a la muerte Paul Valéry se pregunta acerca de cuánto le han saciado la vida y el arte. El verso de Gimferrer se da de bruces con el gesto impertérrito de una diosa *kitsch*, con todo ese mundo de posibilidades que abre el cine y que en sí mismo los cierra. *Cuánto pudieras haber sido* puede ser la oración con la que el espectador se humilla.

Un sentido similar encontramos en «El Leteo» de *No en mis días* donde se cita también «Le cimetière marin»: «*Le sein charmant qui joue avec le feu*». Jugando con sus propios recuerdos, incluyendo a Cuca («le acompañaba aquella mujer rubia»), parece reflejarse en las aguas del río del Averno y recordar elementos pertenecientes al pasado. Repite una oración que ya hemos visto, la frase conclusiva de *La calle de la guardia prusiana*: «el olvido es hermoso». Aquello que se pierde en el tiempo tiene un poder de atracción irresistible: la juventud, el ideal, la plenitud, la belleza... «Tanto supimos ser, que ya no somos/ tanto quisimos ser, que ya no somos».

Dolor y deseo se articulan en el ahogo lujurioso del cine. Un mar-río escopofílico invita a los asistentes a dejarse llevar por el impulso libidinal, mientras una y otra vez, la pantalla acaba ejerciendo de muro. ¿El tiburón es el espectador o la pantalla? Si ver es devorar, es necesario entender quién es el que está siendo visto. ¿No es acaso la apelación erótica al espectador una llamada, un canto de sirena? ¿Acaso sea la cámara la que cace al espectador? Guy H. Wood destaca en su artículo «El Objetivo Cinegético: La poética venatoria del séptimo arte» (2003) que en inglés rodar una película es *to shoot a film* (39). El obturador se convierte en cañón violento, lo hemos visto, que arremete contra lo registrado y contra el mirón.

³⁶ Aquí citado a través de la edición consultada de *Cármenes* de Paul Valéry.

En películas como *Videodrome* (1983) de David Cronenberg (tómese como mero ejemplo ilustrativo) la televisión cobra vida y fagocita a un espectador arroba por el ímpetu sexual. En el aparato vemos el primer plano de unos labios, siendo este encuadre el prototipo de esa espectacularidad morbosa. Es esa imagen deseante y deseada que en su magnitud lleva la ansiedad hasta su paroxismo. En los fragmentos relativos al año que hemos citado de Pere Gimferrer el sabor y el tacto consiguen llevar al espectador hasta un primerísimo plano, forma definitiva y fetichizada del anhelo del *voyeur* posmoderno.

2.3.4. Conclusión a ‘Convocación’

A lo largo de este capítulo hemos reflexionado acerca del cine en sí como tema y se ha revelado esta sección como complementaria a la anterior (*Invocación*). Mientras que el apartado formal, pese a estar estrechamente relacionado con la progresión temática, ha consistido en un vaciado de estructuras, el análisis metafórico divido en estas dos partes nos ha llevado más bien a un mapeado de ideas que cruzan tanto textos en prosa como en verso, cartografía que encontrará su última pincelada en el capítulo siguiente y último. Antes de terminar, sin embargo, debemos en esta conclusión alargarnos más de lo que cabría esperar, pues hemos de volver no solo sobre los pasos emprendidos en este capítulo sino trazar de forma clara los puntos de sutura entre este y el anterior. A ello, permítasenos la licencia, debemos añadir y justificar (fuera de lo que sería propiamente el cuerpo analítico) la adición del comentario a tres poemas (tres visiones), los cuales muy oportunamente conjugan en sí mismos toda la simbología desplegada hasta ahora. Nos ayudarán, a fin de cuentas, a ejemplificar cuánto queremos resumir.

Debemos insistir en el examen del valor simbólico del agua. Esta ha invadido el ámbito cinematográfico por asociarse a la exploración del sueño y el deseo. En *Invocación* hemos seguido el paseo errático de un *yo* poético que se sumerge en esa lluvia urbana que lo vacía todo. Ese sujeto se adentra en calles fantasmagóricas donde la humedad viene a recordar un estado anterior, el del patio de butacas. Ese vacío no solo lo hemos encontrado de una forma explícita, sino también implícita, sea en las reflexiones existenciales de *Els miralls* o de *L'espai desert* o sea en ese eco que hallamos en «Farewell» (2.1.1.3. y 2.2.2.). De forma contraria, el mundo fílmico se nos ha presentado no con unos caracteres definitivamente positivos, sino más bien opuestos, con lo que eso implica. La saturación de la mirada conlleva en ocasiones el ahogo del espectador en su placer escopofílico y en un océano cultural que se dio en llamar cultura *camp*. Es un culto abrumador por el santoral de héroes y heroínas, elevados a divinidades a partir de primeros planos que parecen revocar la perspectiva humanista del Renacimiento (véase la famosa fotografía de Marlene

Dietrich en *El expreso de Shanghai* [von Sternberg, 1932]). En el artículo publicado en *Destino* por Terenci (por aquel momento Ramon) Moix y Pere Gimferrer titulado «El fabuloso mundo de los “comic’s”: De Flash Gordon a James Bond» leemos una elocuente introducción al respecto: «Los espectadores que llenan actualmente las salas donde se proyectan las aventuras de James Bond ignoran que cumplen con un rito mitológico que tiene ya medio siglo de existencia. La imperiosa necesidad de héroes populares ha creado un Olimpo tecnológico verdaderamente de nuestra época» (1965h). El *Dietari* o *Los raros* son libros que beben de esa suerte de colecciónismo recurrente que no solo desborda las propias páginas, sino a lectores que muchas veces se ven superados por referencias veladas pero levemente intuidas, por una mirada que, a la manera de un iceberg, esconde todo un peso cultural que difícilmente puede abarcarse en su totalidad y que no se limita a la capa más superficial del circuito comercial. Oquedad (en el exterior) y saturación (en el interior) se combinan para certificar una experiencia no maniquea, sino vista en todos sus matices. Carlos Pujol propone una amplia mirada que proyecta sobre el segundo de los libros:

Se nos propone un juego de erudiciones caprichosas y errantes, la ilusión del hallazgo insólito, el descubrimiento de la particularidad apenas explorada, el coqueteo con lo inimaginable y que sin embargo existió, puede leerse. Gimferrer desenfunda del olvido o del desdén a personajes que reviven ahora para nosotros en el breve espacio de unas pocas páginas para el asombro y la fantasía (1985).

Fijémonos en cómo en la tercera etapa castellana, sobre todo en *Amor en vilo* y en *Tornado*, la saturación se ha convertido en plenitud. El primer plano lo invade todo y contrariamente a lo que hemos leído en otros momentos del poeta, lo cinematográfico no conlleva una insatisfacción, sino la culminación de un anhelo, y con ello, la consumación de un proyecto poético. El objetivo último de la voz gimferreriana se resuelve en encontrar una proposición concluyente; pues, siguiendo el credo de Gimferrer, la poesía es un esfuerzo de coherencia.

Para exemplificar la recapitulación que pretende ser esta conclusión, es necesario acudir a un poema donde encontramos todos estos elementos, y este se halla en *Arde el mar*: «Primera visión de marzo». Este poema que empieza con la materialización de una visión («¡Transustanciación!») se recrea en imágenes marinas que apelan a una vida «tan ajena y tan mía»:

Yo fui el que estuvo en este otro jardín
ya no cierto, y el mar hecho ceniza
fingió en mis ojos su estremecimiento
y su vibrar de aletas, súbitamente extáticas

cuando el viento cambió y otras voces venían
—¿desde aquella terraza?— en vez de las antiguas,
color de helecho y púrpura, armadura en el agua.

La voz poética incide sobre el fingimiento oceánico que tuvo lugar ante sus ojos, desde la terraza de la pantalla, lugar inalcanzable. Trata de compensar, en consecuencia, mediante la escritura, esa carencia visual, pero el resultado es «tanta historia sin nombre ni color ni sonido» [...] «tantos días de invierno que perdí y reconquistó/ sobre este mismo círculo y este papel morado». Como anota Julia Barella en su edición, este verso recuerda a los versos de «Brise marine» de Mallarmé: «ni la clarté déserte de ma lampe/ sur le vide papier que la blancheur défend» y cita también a Juan José Lanz quien comenta en *La llama en el laberinto* (1994: 79): «Y ese “círculo” es (...), tanto el círculo de luz real que proyecta la lámpara, como el círculo imaginario en que se escribe el poema» (Gimferrer 2010: 149). El joven poeta que soñó con «estatuas» de «fulgor inanimado» tenía «hacia otra vida, desde mi vida» fluctuando «de una a otra», «vivo en su contradicción». Es de esta forma que el *yo* lírico dice: «mar/ supe de ti». Casi como quien oye una historia sobre un antiguo amigo o sobre un mito que ha quedado alejado en el tiempo:

supe de ti: gaviotas a lo lejos
se volvían espuma, y ella misma
era una larga línea donde alcanzan los ojos: unidad. Y en el agua
van y vienen tritones y quimeras, pero es más fácil
decir que vivo en ella y que mi historia
se relata en su pálido lenguaje.
Pentagrama marino, arquitectónico,
qué lejano a este instante muerto bajo la mesa,
al sol en la pecera y el ámbar en los labios,
a la lengua de cáñamo que de pronto ayer tuve.

«Pentagrama marino» nos puede hacer pensar en lo que Gimferrer definió como *cine operístico*. Citamos aquí el artículo publicado en *Film ideal* «Hacia un cine operístico» (1964f). En él nuestro autor reflexiona acerca del arte total, acerca de cómo muchos poetas a lo largo de la historia han buscado en el género dramático una forma de ir más allá de una única disciplina artística. Cuando ha podido parecer una manera de rebajarse al común gusto del público, realmente ha ofrecido a sus autores una experiencia plena, en todos los sentidos, «la secreta nostalgia por un arte total que desasosiega invariablemente a quienes asumen una disciplina particular de aquella gran unidad perdida» (1964f: 296). Y concluye: «Solo el cine

puede depararnos, a modo de luminosa coreografía existencial, esta secreta armonía de apariencias que se desenvuelven al compás de un tiempo a la vez histórico y estético» (1964f: 298). Es de esta forma que la obra de Pere Gimferrer puede definirse como un intento monocorde (pero no por ello monótono) de emular esa ambición del cine más orquestal, en el sentido artístico, un cine, a fin de cuentas, construido en base a la convocatoria de la música, el vestuario, la actuación, la escritura, la coreografía... El barroquismo estético posmoderno lleva hacia ese arte total que busca explorar todos los límites de lo lírico y con ello hacer uso de todas las herramientas que el lenguaje ofrece. A modo de realizador, Gimferrer ha jugado con su equipo-herramientas. Este está constituido por los géneros, por la musicalidad, por los temas, por las referencias, por lo que el público puede esperar de él (cambios de lengua, sexualidad, opiniones políticas...) o por la forma de uno y otro arte para encontrar la «armonía fundamental» que sabe ver en directores como «Donen, Minnelli, Hawks, Mizoguchi, Rosellini, Brooks o Demy» (1964f: 298).

Si volvemos, dicho esto, a ese *pentagrama marino* podemos entender que mediante su escritura busca precisamente recrear esa música anterior. En la cuarta y última parte leemos:

Así puedo deciros
esto o aquello, aproximarme apenas
a la verdad inaprensible, como
buscando el equilibrio de una nota indecisa
que aún no es y ya pasó, qué pura.
Violines o atmósferas.

Mediante términos musicales explica esa búsqueda de la obra total que ha podido ver no solo en el cine, sino también en el arte. Esto nos sirve para encadenar con la tercera parte del poema, ya que encontramos la referencia a *El cardenal*, una obra que, de hecho, podríamos convenir en etiquetar como cine operístico. Es en estos versos que leemos «el silencio ovalado de la plaza», «medallones al sol» (efigies de familias distinguidas presidiendo portones y entradas), «plomo sobre el aire» y «una verticalidad hecha sombra». Siguiendo la lectura de Jordi Gracia en su introducción a *Arde el mar* está hablando de la plaza de San Pedro en el Vaticano. El crítico considera además que el intertexto fílmico es la película de Otto Preminger (1963), a partir de la lectura de la reseña que hace Gimferrer de la película en *Film ideal* (Gimferrer 1994a: 82-83), obra que cataloga como la mejor de Estados Unidos junto a *Marnie* de Hitchcock en la temporada del 64 en los cines españoles (1965a) o que elogia en los siguientes términos: «El film de Preminger es una obra maestra de inteligencia en el planteamiento, belleza y rigor en la realización y seguridad sin un solo bache en la dirección de actores y el ritmo a la vez apasionado y reflexivo de la

narración, llevada con admirable dignidad y firmeza» (1965b). En el artículo que toma Jordi Gracia encontramos una descripción que encaja con las imágenes desplegadas: «Seducción de las formas, púrpura cardenalicia, columnatas de San Pedro, antecámaras cristalinas y bullentes, jardines ondulantes que recorren bicicletas en un día soleado, destello de las carrocerías de automóviles, esplendores dormidos en la nieve» (1964m: 766).

Como hemos dicho, *El cardenal* es un film operístico. El cuidado de la banda sonora, la extensión de tres horas, el viaje épico abarcando casi toda una vida, el retrato de una época, el cuidado del decorado y el vestuario... Diferentes elementos confirman la idea de un cine polivalente, que busca apuntar hacia muy diversas direcciones, intercalando la discusión teológica con la política, añadiendo la apostilla a los males racistas que acuciaban América o la crítica de la connivencia primera por parte de la Iglesia para con el régimen dictatorial de Hitler. No debemos olvidar la división que aparece en la película. Una pantalla en rojo, al inicio, nos indica que nos hallamos ante la 'Overture'. El *entreacto* de unos minutos consiste en una pantalla roja que ha anunciado el 'Interlude'. Términos musicales constatan la idea de un cine orquestal que ha invadido la imaginación cinéfila:

Veo
con otros ojos, no los míos, esta plaza
soñada en otros tiempos, hoy vivida,
con un susurro de algas al oído
viniendo de muy lejos.

Damos de nuevo con el tópico de la mirada cinematográfica proyectada sobre un plano urbano. El elemento acuático conduce hacia el ensueño. El viaje, la ciudad extranjera, el recuerdo... Todo acude para conformar esta escena que se conecta con el inicio de *El cardenal*, con la escena de créditos, palabras que nos han de llevar desde esta tercera parte de vuelta al principio. Esta idea es fundamental, puesto que el poema está dotado de una estructura circular: cada verso último de cada parte nos devuelve al inicio.

El primer verso lo deja muy claro: su terminología es católica. *¡Transustanciación!*, milagro de la eucaristía. De la misma manera cobra cuerpo el poema, ¿de qué forma? A partir del acto de fe del escritor (acto que ya hemos visto con *Ordet* en 2.2.4.2.). El *tú* se erige como el resorte capaz de impulsar toda la escritura de un poemario. De hecho, en el homenaje de Gimferrer al director danés en *El Ciervo* nuestro autor considera que «*Ordet* es un acto de fe [...], revela la dimensión sobrenatural del mundo visible» (1968) o en 1995 la recoge como una de las películas que más le han influido, apostillando que es un claro ejemplo de «cómo filmar un milagro, la presencia tangible de la fe» (1995e). La escritura es una creencia

absoluta, un salto a ciegas, materializado en la página en blanco, prueba física y metafísica de la tangibilidad poética. A lo largo de la composición vemos, en consecuencia, un viaje a través de esa fe, de la misma manera que en el filme de Preminger. El padre Fermoyle (Tom Tryon) pierde y recupera su credo, a la manera de una hagiografía moderna que termina por desdecirse y convertirse en el retrato del poder, la Historia y el ser humano corriente. «La historia de un fracaso —imposibilidad de acomodar la existencia a un ideal previo sin autodestruirse—o la historia de un triunfo—itinerario de liberación interna, abolición del «hombre antiguo» para nacer a la luz» (Gimferrer 1964m: 766). En un círculo vicioso entre el *triunfo* y la *derrota* el *yo* lírico gimferreriano parece iniciarse con un grito entusiasmado y termina la primera parte con una suerte de decepción, de carencia de sentido, de absurdo: «en el mejor final para este raro poema/ empezado al azar una tarde de marzo». Lo que en un principio surge del caos, ese *hágase la luz* que es la *transustanciación*, vuelve al caos. Ante esa situación de sinsentido en la segunda parte se termina con una jaculatoria: «Fácil, fácil conquista, marzo y árboles rojos./ Surtidor el unánime, tened piedad de mí». Estos versos nos devuelven al salto de fe. Una plegaria apesadumbrada que culmina con el milagro renovado de la eucaristía.

Esto debe recordarnos el término *(re)fundación* que durante todo este trabajo hemos dejado olvidado en 1.2.3.3. Túa Blesa reflexionando acerca de este mismo poema comenta que nuestro autor funda la poesía una y otra vez en cada uno de los cuerpos que pueblan su trayectoria textual (2010: 23). La letra escrita se actualiza y vuelve a intentarlo, dando explicación a la obsesiva estructura circular de la poesía occidental. Gran parte del viaje de la misma es un viaje, repetitivo a la manera *camp*, a través de metáforas estructurales que nos hablan de la incomunicabilidad.

Esta idea es una constante en la obra de Gimferrer, podemos rastrear a lo largo de su obra la repetición o modulación de la palabra *transustanciación*. El término *transfiguració*, muy cercano, dota de título a otro poema en *Els miralls*: «L'animal mor als límits d'un país conegit/i allí els ulls se li obren». Entrado en el ámbito mítico de la ficción y la poesía, el sujeto leyente deja atrás el otro-su ámbito, ha sido transfigurado en un *animal* que «escolta la significació dels arbres», en una suerte de venado perdido en la inmensidad borgiana de la literatura. Arthur Terry comenta el significado del poema y considera que «sembla indicar que la mort i la resurrecció metafòriques del llenguatge tenen un parallel en el sentit renovellat de l' "altre" que es troba al centre de l'experiència amorosa i en la consciència transformada de la vida que ve del refús d'eludir el fet de la mortalitat» (1993: 17).

Dos actos creacionales son situados en el centro de la experiencia literaria. Por un lado, la lectura y la escritura; por el otro, el mundo sexual y amoroso, no por sus utilidades reproductivas, sino por el enclaustramiento de un mundo privado y alejado de la lengua autónoma y común de la cotidianidad. Simbologías circulares se arman para proteger un mundo coherente. A ello pudiéramos añadir el comentario

que Antonio Monegal realiza respecto al proceso ecfrástico, proceso que, al fin y al cabo, ha sido uno de los mecanismos vertebradores de todo nuestro trabajo: «La ékfrasis, al igual que otras modalidades de desplazamiento interartístico, no es tanto la imitación de un arte imitativo por medio de otro arte imitativo como una *transfiguración*, el paso de un sistema de figuración a otro, la construcción de la metáfora de una metáfora» (1998: 45). El salto de fe tiene lugar en un viaje sin retorno que hilvana una imagen con otra y una estructura con otra, metáforas de metáforas acaban por inscribirse en el vacío del cuerpo hipertextual.

También en *Amor en vilo* encontramos la composición «Transustanciación» donde todo un mundo desplegado ante el *nosotros* acaba embebido en el poema: «esta llama en mis manos que no me quemará». La composición, como no pudiera ser de otra forma, nos ofrece una estructura circular. Empieza: «Y este mundo que vemos». Termina: «tus ojos de luz». Es la mirada de Cuca la que ilumina y cataliza el traspase que tiene lugar de una realidad concreta a la realidad vívida de la página.

Si volvemos a «Primera visión de marzo», con respecto a esa misma correspondencia, leemos en la tercera parte: «Mar o libro de horas,/ se trata de ordenar estos datos dispersos». ¿No nos recuerda esto al *esfuerzo de coherencia* del que hemos hablado? De eso *se trata*. Ahora bien, parece no ser nada más que un intento, revalidado por cada nuevo inicio terminado en el azar del último verso. Esta idea que encontramos en *Un coup de dés* de Mallarmé es comentada por Jose Luis Rey: «Si todo universo es juego, producto de una tirada de dados, todo universo textual es contingente» (2005: 220).

Si la obra de arte ha de buscar correspondencias, establecer un orden e imponer una jerarquía a una realidad azarosa, el fracaso en tal empresa ha de suponer el fracaso del artista, quien demuestra que no puede controlar el mundo y tampoco el resultado de su propio pensamiento. En «El cine y su dominio» Gimferrer usa el término transustanciación para referirse a esto mismo: «El difícil equilibrio y transustanciación entre pensamiento y realidad —de suerte que no se llegue a discernir si el pensamiento fue impuesto a la realidad o derivó de su contemplación espontánea— define el riesgo de una empresa propicia como pocas al naufragio» (1965d: 192). El arte pretende la representación de la realidad contingente a partir de reglas, razones y estructuras no contingentes. ¿Cómo rehacer la realidad sin terminar repitiendo su mismo azar? Esta dicotomía es la que vertebría todo el poema y, de hecho, la admiración por parte de Gimferrer hacia Preminger, en especial por *El cardenal*, es porque en sus imágenes encuentra un mundo donde la superficie se mimetiza con la cosa. El encuadre alargado de Panavision abarca toda una realidad que no engaña, que se encuentra desnuda en su abigarrada imagen, consiguiendo precisamente una de los anhelos de la poesía: hallar en el continente su contenido. En *El cardenal* los personajes aparecen «tan evidentes como los objetos y el mundo que les rodea» (1965d: 193).

En «Segona visió de març» de *Els miralls* encontramos la misma idea. Las dos primeras partes describen un paseo nocturno por la Barcelona de los 70. Reseña la voz poética cuanto ve. No obstante, las dos siguientes partes deshacen cuanto ha visto. Reflexionan ante la imposibilidad de esa correspondencia. «El poema alhora pateix de la imperiosa necessitat de designar el real/ i no el pot designar: li calen les paràfrasis». El lenguaje busca los intersticios de sí mismo para materializarse y hacer efectiva la comunicación. El lenguaje se comporta como esas dos primeras partes de la composición. Busca, pasea, contempla y encuentra otras salidas, otras cosas en el espacio urbano habitual. Por el contrario, entre el automatismo y el extrañamiento media un vacío. Reconoce el *yo* en la cuarta parte: «Mai no he viscut la distància entre allò que volem dir i allò que diem realment». Los versos concluyen estableciendo una misma forma circular. A la manera de Penélope, la *voz* teje y deseja sucesivamente, postergando constantemente ese momento de plenitud lírica: «El tanco, [el poema] i giravolta:/ de nit amb llum, a la foscor daurada, als carrers o a la mort/ com la remor del bosc i els arbres que tallats hi cauen en silenci/ —si no al meu cor, a on?». Cuanto ha dicho en las dos primeras partes, queda anulado por las dos consiguientes. La pregunta última, sin embargo, es una invitación a volver a intentarlo. A recomenzar el poema.

Con esto, volvamos a «Primera visión de marzo». En la cuarta parte, con un tono contrario al dramatismo y con algo de ironía, con una suerte de cinismo, concluye:

Así nosotros

movemos nuestras lanzas ante el brumoso mar
y son ciertas las luces, el sordo roce de espuelas y el correaje,
los ojos del alazán y tal vez algo más, como en un buen cuadro.

Todo deviene, como en un gesto inútil, una mera imagen, un solo cuadro. El poeta, al igual que un ejército dispuesto ante un mar *brumoso*, incapaz de zarpar, quizás, a la manera de un ejército de aqueos que no encuentra la forma de que alce el viento sus velas a causa de la ojeriza divina. O, como un contingente iluso gobernado por la demencia, que trata de enfrentarse al mismo mar, a la manera de un Calígula que busca medirse con Neptuno. Volvemos a Dios.

La estructura circular no es gratuita, sino fundamentada en lo obsesivo y lo recurrente. Dibuja una composición en la que se encuentra encerrado el *yo*. Una escena de créditos, una batalla inútil. Vuelta a empezar. De manera que el círculo del papel del que hemos hablado dibuja toda una trayectoria vital que encuentra su espejo en *El cardenal*. Ascensión y pérdida de la fe. Círculo en llamas sobre el papel que en la cuarta parte es referido como «un aro puede arder entre la nieve bárbara». Ese espacio en blanco es la *terra incognita*, ese silencio que trata de conquistar todo. La simbología del *fuego* y la *nieve* se repite en un

poemario muy posterior, en *Tristissima noctis imago*, donde encontramos la que, según José Luis Rey en su epílogo al libro, es la *Tercera visión de marzo*: «*April March*—Florido mayo». El *yo* lírico pide aquí a abril que lo martirice, a la manera de San Sebastián, mediante su luz: «fléchame, flechador, flecha mi cuerpo,/ flecha mis ojos misericordiosos/ flécheme el circo de tu claridad». Si bien esta visión no dispone de cuatro partes y carece de estructura circular, Rey encuentra igualmente correspondencias y comenta: «¡Nos gusta marzo porque sus zapatos son rojos! Pero solo en el arco de mayo van las nubes. No como Trakl, no Sebastián en sueños, sino un Sebastián despierto: *flecha mis ojos misericordiosos*. Porque las visiones hieren y duelen, pero la vida sin ese dolor es imposible» (Gimferrer 2022: 94). El silencio bárbaro ha acechado a un poeta que referencia a Ovidio en el último de sus títulos, haciendo uso justamente de uno de los versos de *Tristia*. La propia poesía padece una suerte de exilio, de acecho silencioso de lo extraño por parte de *la angustiosa imagen de la noche*.

Estas tres visiones nos han ayudado a reflexionar sobre la ontología gimferreriana de la palabra y del cine. En ella tiene cabida constantemente la idea del *ataque*, la *herida*, el *acecho*... Sea contra el silencio o contra la incomprendición, la labor poética se manifiesta en su función defensiva. Encerrado en su círculo, el *yo* pese a estar anunculado su fracaso, busca defender el lenguaje, su efectividad, el sentido del mismo. Aunque sea falsario, su *celada* (su *parany*) es un mal necesario que se debe superar mediante un salto de fe. No hay explicación posible, no tiene cabida ninguna cualquier silogismo racional. Tan solo se debe creer en ello. La escritura es un proceso heroico contra la nada. En relación con *Nocturn matinal* de Tàpies y Brossa, con quienes siente una afinidad poética específica, declara que el arte es un esfuerzo de lucidez por repensar la realidad. Los términos con los que continúa, sin embargo, son los que nos interesan para redundar en esta idea épica del *bellator*: «La reconstrucción artística del universo no es, en suma, sino un *detour*, un rodeo para llegar hacia las cosas; pero nadie nos dice que no podamos asestarles una estocada a fondo» (1970b: 67). Y sobre Foix, autor que también supuso una inspiración para él, encontramos una afirmación similar. Su poesía consigue «barrenar las coordenadas usuales de tiempo y espacio» (1971: 25).

Esto nos puede servir para conectar con el apartado de la *Invocación* y retomar la figura del héroe. Este ha sido visto como un justiciero que no puede actuar en la triste realidad en la que se encuentra el sujeto escribiente. Aquí, esa figura, la hemos tratado como el filósofo-cinéfilo. Apartado a los claustros contrarios a la masa que hallamos en el final de «Mazurca en este día» de *Arde el mar*, por ejemplo. Solitario, enfrentado a un panorama ideológico y estético desolador, el filósofo halla en el cine y en la cultura un espacio a proteger. Retomamos las palabras de Enric Bou, en este colecciónismo hay una voluntad de «protección del mundo» (2014: 128). Esa protección, lo hemos visto, es subversiva y, pese a que podamos entender que en los versos del barcelonés se lamente esa pérdida del héroe, sobre todo en la primera etapa

castellana, se hace necesario señalar que su lírica y su voz buscan, pese al planto, un espíritu combativo. Ambas son el héroe. Mediante su peculiar estilo literario no solo defiende Gimferrer un mundo cultural, sino que apela también a la conservación de una forma de entender la literatura. Puede resultar irónico que así sea en un hombre que se situó en el centro de la producción literaria masificada, esto es la editorial Planeta, en Seix Barral más concretamente. No con ello queremos realizar ninguna crítica juiciosa, sino todo lo contrario, valorar cómo la faceta de editor puede seguir unos caminos muy dispares a lo que pretende hacer él mismo con su estilo. La situación, que podríamos atribuir a una necesidad profesional, es vista por Manuel Rico como una paradoja, ya que Gimferrer desde sus inicios como crítico y ensayista defendió una poesía y una narrativa experimental y vanguardista. En cambio, ocurre algo reseñable en la evolución de la ficción, pues la novela viró en la segunda mitad del siglo XX del ensayo narrativo al realismo al que más acostumbrados estamos hoy en día:

En esa evolución de la novela experimental al neorrealismo narrativo de los ochenta jugará un papel esencial el propio Gimferrer como lector/directivo de una editorial emblemática como Seix Barral. Es públicamente conocido su protagonismo en el lanzamiento de libros como *Luna de lobos*, de Julio Llamazares, o de *Beatus Ille* o *El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina, libros en el reverso de la vertiente experimental del Juan Goytisolo posterior a *Juan sin tierra* (2014: 138).

La cita continúa mencionando otros ejemplos de esa novelística más experimental. Quizás no sea aquí el espacio para realizar ningún tipo de defensa de Gimferrer, simplemente sirva la contraposición de distintas concepciones de asuntos que pasaremos rápidamente; pues, a fin de cuentas, de nuevo caemos en lo biográfico. Como mero apunte, téngase en cuenta que es en 1983 cuando Pere Gimferrer publica *Fortuny*, una novela que sigue precisamente ese ideario más personal y, podríamos decir, coherente.

Considérese la poesía como ese género apartado, difícil y reticente a ser colocado en la primera plana del escaparate comercial y, por contra, en ese mismo espacio, véase sustituida por la narrativa. Este último es lo que comúnmente se considera el género sencillo, fácil, consumible... ¿Con *Fortuny* Pere Gimferrer realiza una incursión en ese terreno de lo rentable? En ningún caso, no solo conserva su sentido lírico, sino que además acentúa la carga cultural de su texto, convirtiéndolo en un opúsculo colmado en cada uno de sus renglones por interminables referencias. Gimferrer defiende un mundo y lo defiende en sus términos, sin abogar por una suerte de divulgación más comercial, sino siempre manteniéndose en la impresión estética. La de Gimferrer es una mirada que lee lo que se ha leído y que escribe sobre lo que se ha escrito, imbricándose en un laberinto borgiano de autorías inciertas. Ahora bien, juzgar su labor editorial no entra en nuestros objetivos, a fin de cuentas nos hemos guiado según la base de que para él la poesía es un

esfuerzo de coherencia. En ningún caso hemos leído que la edición sea, también, ningún esfuerzo de coherencia.

Siguiendo el hilo de la complementariedad, nótese cómo progresivamente, una vez abandonado el apartado formal, se han hecho más presentes en nuestras palabras las citas de textos en prosa del autor. Esto no ha podido ser de otra manera, pues la continuidad entre una y otra voz es evidente, hasta tal punto que omitir parte de su obra hubiese ido en detrimento de la profundidad de nuestro análisis. No podemos dudar de que en cada nuevo camino emprendido con cada nuevo libro sus palabras se matizan, varían o usan nuevos intertextos; sin embargo, la dominante temática y el tono se mantienen o devienen en inexploradas consideraciones que, en última instancia, dependen de las primeras. Si este trabajo reflexiona acerca de la lírica gimferreriana, es necesario comprender que el conjunto general de su obra es, en suma, una mirada poética.

Por otro lado, sin embargo, *la chica* o *la apoteosis* no han encontrado aquí una continuidad clara y equivalente, pese a que se hallan de forma implícita. Hemos hablado del mundo ideal platónico con el objetivo de establecer, tal y como hemos tratado de conseguir en toda la investigación, un patrón estructurado y reconocible de aproximación. Sirvan estas palabras para clarificar ese paralelismo con lo *ideal* que hemos encontrado en la pantalla. En 2.3.1.2. hemos visto de qué manera el cine constituye ese repositorio de imágenes deseadas, ese *happy ending* del que hemos hablado en *Invocación*. *La chica perfecta* y *la historia perfecta* han sido motivos que, si bien no se han explicitado, se han trabajado de una u otra forma y podríamos convenir en que son todo lo contrario a la idea platónica. Engañan, decepcionan, frustran... Ese tipo de visiones son las que el filósofo quería desterrar de su República. Ahora bien, como hemos defendido en *Invocación* el contraste entre el afuera y el adentro, entre eso que muestra la pantalla y lo que muestra la cercanía de lo real, es lo que le sirve a la voz gimferreriana para denunciar el estado precario de la existencia. La belleza del discurso fílmico y su experiencia no son lo platónico, sino su causa. El sujeto encuentra en ellas una verdad, no por su presencia, sino por su carencia en el mundo. La «caverna plutónica», hemos dicho, ha hecho referencia al cine, como espacio; ahora bien, analicemos la metáfora más en profundidad.

Plutón es dios de las piedras preciosas. Una película que hemos citado, de gran importancia para Gimferrer, es *Imitation of life*, y lo es, ya que Douglas Sirk, su director, ha sido un referente fundamental en la confección de la estética colorida de *Amor en vilo*, *Interludio azul* y *Tornado*. En los títulos de crédito iniciales, encontramos unos diamantes que caen en la pantalla y se van acumulando, saturan al espectador con su luminosidad, con su perfección y con el anhelo glamuroso que suscitan. Son, en definitiva, una elocuente metáfora acerca del cine y el éxito, tema sobre el que habla el filme.

Plutón, sin embargo, también es dios del Averno. El cine es el símbolo del infierno no por ser lo que es, sino por dejar al espectador con la sensación de que al mundo y a su propia vida les falta algo. Es la propia existencia la que es un infierno. Hemos citado en *Invocación a Labrador Méndez* para hablar sobre la idea urbana de Gimferrer, la cual, recordamos, iguala la ciudad con el «mitema de Babilonia-Sodoma» (2003: 221).

En resumidas cuentas, el motivo recurrente de la salida del cine no deja de ser una reinterpretación lírica de la mitología platónica. Es al abandonar la cueva que el filósofo contempla la Verdad, presencia que lo invade todo mediante su luz. En Gimferrer, en cambio, el poeta-spectador sale a la Barcelona tardofranquista y contempla la Verdad por su ausencia. En los objetos y los entornos callejeros la mirada de la voz catalana encuentra paisajes sin respuesta. Son la fuente de la angustia ideológica.

Sin embargo, en el comentario a la masa cultural, encontramos una posición distinta. El sujeto lírico se divierte en fantasear acerca de qué pudo haber ocurrido en aquellos lugares del pasado que desconocemos. El *Dietari o Fortuny* hacen del arte su patio de recreo y repiensan, junto con el resto de su obra poética, la relación del espectador-lector con el objeto que contempla. Inmutable, el curso de una película no se detiene, no cambia, es lo que es. Gimferrer, hemos defendido, se adentra de lleno en lo artístico en su tercera etapa castellana. Sin embargo, maticemos, ¿no lo lleva haciendo durante toda su trayectoria? Se adueña de las referencias, juega con ellas, las une con intertextos insospechados y trata de dar vida al aspecto mortuorio de la Historia. En la tercera de sus etapas lo que encontramos es la plenitud amorosa, es el salto al arte desde la experiencia vital. Desde su imaginación, sin embargo, ya lo había hecho mucho antes.

El vacío, sea desde una perspectiva positiva o negativa, es, a fin de cuentas, el puntal simbólico sobre el que pivota toda la obra de nuestro autor. No podemos solo realizar un trabajo acerca de su poesía o solo acerca de su poesía cinematográfica. De forma ineludible debemos hablar de arte, de cultura, de otras literaturas, de otros géneros... Y esto es así porque un mismo hilo temático (*la vacuidad*) revierte en metáforas, procesos discursivos y estructuras formales que buscan diferentes cauces para explicitarse en cada nueva obra. Cobra, en consecuencia, mucha más significación la etiqueta de *culturalismo* que puede equipararse con (de nuevo) *barroquismo*. El *horror vacui* satura la trayectoria literaria de un poeta que como hemos dicho combina lo *no-decible* con lo *no-dicho*, poética que encuentra su epítome en *Fortuny*. En ella es tal la saturación que Julio López la considera una obra de *fin de siglo* no solo por su temática, sino porque supone «el cierre definitivo a la generación novísima de 1968» (1984: 6). El crítico ve en la obra una vuelta a una Venecia de postal, transida de miradas mediadas, y una revisión de todo lo que ha caracterizado el haber lírico de Gimferrer. A modo de *gran final* orquestal la novela por la que recibió el premio Ramón Llull se

convierte en apostilla al estilo de toda una generación y en «una lectura preciosista de la modernidad» (6). Esa lectura preciosista, sin embargo, no debemos confundirla por una lectura carente de realidad. De hecho, pese al progreso *vaporoso* y divagante, no especialmente concreto, de la narración, se ha de decir que el cuidado del más mínimo detalle en la composición del fresco finisecular transforma las páginas en un reflejo más que creíble de lo que fuera una vez la reina del Adriático. Ramón Pérez Parejo comenta la Venecia de Canaletto y nuestro poeta. Es a partir de las perspectivas imposibles pero plausibles del pintor que el crítico reflexiona:

La pintura de Canaletto crea una realidad aparente, ya que manipula la realidad desde una estética realista basada en una precisión y una minuciosidad sorprendentes. El Realismo, en este sentido, es la forma de desvío ficcional más perversa. Su técnica consiste en distorsionar mínimamente la realidad sobre la base del realismo y el detallismo, de modo que es difícil separar la ficción de la realidad (2006: 7).

Es este *excesivo* realismo que practica la narración de Gimferrer el encargado de construir una máscara ficcional perfecta. La saturación, como ya hemos dicho, llega hasta tal punto que quizás sea esta novela uno de los intentos más efectivos por parte del sujeto poético del barcelonés de crear un disfraz literario. Por esa razón, Julio López lo descifra en tanto que cierre definitivo. Cabe decir que el artículo citado del crítico se publica tras el recibimiento del premio por parte de Gimferrer. Su trayectoria posterior nos ha demostrado que ese estilo novísimo no se cierra con esa obra sino que, con sus variaciones, continúa reelaborándose una y otra vez, soportado sobre un bajo continuo reseguible en toda su trayectoria.

Hecho el excuso, debemos volver a nuestra comparación entre la prosa y el verso del poeta. Sirva, a modo de conclusión, la excepción que confirma la regla. Si bien la exploración de los límites del lenguaje ha correspondido a la poesía, han sido los contornos de la Historia los que han estructurado su prosa. Podemos, sin embargo, aducir un ejemplo de uno de sus poemarios más singulares y que, sin embargo, apenas hemos citado aquí, este es *Per riguardo*, su libro en italiano. Una de sus últimas composiciones está dedicada a Rafael Alberti y su estancia en Roma, «Altri ritorni». Empieza como sigue, imaginando lo que no ha podido ver: «Non ho mai visto Rafael a Roma:/ nel Trastevere, Alberti era forse quell'ombra/ nelle sere di pioggie violente». Continúan los versos reflexionando acerca de la voz (2.1.4.1.) y de cómo esta seguramente invocó en sí misma los «versi di Gongora», siendo la realidad pasajera de su prosodia «il vento del poema». El vacío, a fin de cuentas, se convierte en fuerza creativa capaz de proyectarse sobre todo cuanto rodea al sujeto poético, un *yo* para quien la cultura, pese a su magnitud, está plagada de silencio. Lo incommensurable del haber histórico no se encuentra en toda la literatura escrita acerca del mismo sino en

esa herida que el ser humano ha tratado de subsanar, esto es el desconocimiento; la muerte, en conclusión. Quizás Gimferrer no hable tanto sobre el cine, sino sobre todo lo que no ocurrió en el cine, sobre todas esas vidas que se escapan, que soñó en su adolescencia y que ha parecido anhelar a lo largo de toda su trayectoria como espectador.

Es así que diferentes aproximaciones que han emanado directamente de las palabras de Gimferrer nos han servido para arrojar luz sobre los procesos significativos que rigen las palabras de nuestro autor y que, pese a parecer dispares, acaban por confluir en una misma dominante. De sus versos hemos tomado la *apoteosis* o el *platonismo*, por aportar un ejemplo, y cuando han parecido meras referencias en sus textos, aquí nos han servido para estructurar todo un pensamiento que, insistimos, ha buscado siempre la coherencia.

2.4. Revocación

Con este apartado terminaremos el análisis de la poesía de Pere Gimferrer. Si hasta ahora hemos analizado el apartado temático, ahora vamos a ver de qué forma la mirada del poeta plantea un viaje de ida y vuelta entre uno y otro arte. ¿Qué replanteamientos ofrecen sus composiciones?

Partiendo del artículo de Eloi Grasset «Rimbaud i Mallarmé en la poètica de Pere Gimferrer» trabajaremos el concepto aquí de *exfluencia*. Eloi Grasset considera que el diálogo que todo autor establece con la tradición no es solo una relación de influencia, es decir, de un movimiento del exterior al interior, sino que también los mismos creadores ofrecen nuevas lecturas del pasado que resignifican cuanto ha sido y continúan la obra de autores cuyas poéticas pueden ser consideradas perciditadas. Usa, en consecuencia, el concepto de *perfluencia*, pues el haber cultural pasa *a través* del poeta, para englobar uno y otro movimiento: *del fuera al adentro, y del adentro hacia fuera* (2011b: 369-370). La idea bebe directamente de lo propuesto por Gérard Genette en su conclusión a *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*: «Literatura en transfusión perpetua —perfusión transtextual— constantemente presente a sí misma en su totalidad y como Totalidad, en la que todos los autores no son más que uno, y en la que todos los libros son un vasto Libro, un solo Libro infinito» (1989: 497).

Aprovechemos su estudio para matizar la relación de Gimferrer con la tradición. Genette distingue entre *mimetismos* y *mimotextos* (1989: 98-99), siendo los segundos una combinación de los primeros. A lo largo de todo el trabajo hemos estado hablando, en el fondo, del pastiche, es decir, de la imitación de un género que parte de la detección de idiosincrasias (*mimetismos*) reconocibles por parte de los lectores y por parte del escritor. No ha sido este un pastiche paródico³⁷, sino más bien un *homenaje*, puesto que la parodia suele buscar aquellos elementos donde el referente diseccionado falla. Es así que la *influencia* no es simplemente un movimiento de contaminación, no solo da cuenta de cómo se crea una obra en términos temáticos, sino que además sirve para establecer una relación con el lector. Se le devuelve la mirada, es apelado en base a su memoria y su capacidad para ir de un referente al otro y, en última instancia, es el receptor del mecanismo del que vamos a hablar a continuación, esto es la *revocación*. Antes de continuar, sin embargo, resulta oportuno comentar que la *influencia* no es solo un punto de partida simbólico, sino que proporciona también una base formal capaz de estructurar el nuevo texto. Genette aduce las palabras de Proust en *Contre Sainte-Beuve* y afirma: «Como dice Proust a propósito de sus pastiches, al leer a un autor se distingue muy pronto “bajo las palabras el tono de la canción”, y “al tener el tono, las palabras (otras palabras, se entiende) acuden rápidamente”; la música engendra las palabras como Valéry pretendía que el

³⁷ Gérard Genette amplía la cuestión en el capítulo XVIII de *Palimpsestos*.

ritmo del decasílabo había engendrado en él los versos de *Le cimetière marin*» (1989: 100). Lo hemos visto anteriormente, Gimferrer parte de la musicalidad como una manera de construir su poesía y es que parte del cine operístico, de la intertextualidad y de las eufonías de Rubén Darío, Valéry (2.3.3.3.), Mallarmé o Rimbaud para hacer que el cuerpo textual se construya progresivamente, con una lógica lírica y usando todas las herramientas de las que dispone. La *influencia* es también una cadencia, es un impulso que se convierte en fuente poética. A la pregunta que le lanza la revista *El Ciervo* en 2002 acerca de cómo se escribe un poema Gimferrer responde: «La cosa es que se hace y en buena parte se hace solo, aunque con nuestra vigilancia mientras se va haciendo y con el material que tenemos dentro y que alguna emoción difícil de explicitar agita y extrae de nuestra memoria» (2002). Heredera posmoderna del genio romántico esta idea cristaliza en una poesía visual y profundamente culturalista, la cual encuentra su musa no ya en el *daimon* ideal de lo mítico, sino en la mitología popular de la sociedad de consumo o en los anales de la historia literaria de las élites. Este mecanismo, lo hemos visto en 2.1.4.1., lo ha llevado a replantearse la auténtica autoría de sus versos.

Hasta ahora nos hemos centrado en esa influencia que ha tenido el cine, pese a que inevitablemente, comentando imágenes y argumentos hemos valorado un diálogo que, ya se ha visto, es de doble sentido. En este capítulo, sin embargo, nos centraremos en esa relación irónica que ofrece el autor ante la tradición. No deberemos extendernos demasiado. La gran mayoría de los intertextos ya han sido comentados, pero ejemplos singulares nos han quedado en el tintero y nos servirán para centrarnos en esta relación centrífuga del autor con la tradición.

Grasset considera que la *perfluencia* opera de tres formas distintas. En primer lugar, lo hace mediante la citación directa de otras obras. En segundo lugar, gracias a la convocatoria de creadores mediante la mención de sus nombres. O, en última instancia, a partir de la inclusión en las composiciones de aparentes citas directas que, realmente, son creación del propio Gimferrer. (2011b: 370-371). De la primera hemos encontrado varios ejemplos a lo largo de nuestro trabajo, Grasset menciona el caso de «Paranys» donde leemos: «Wozu Dichter in dürftiger Zeit», que es un verso de Hölderlin o también «J'écris toujours avec un masque ancien sur le visage», de Valery Larbaud y citado en «Sans laisser d'adresse». De la segunda, también hemos mencionado y mencionaremos aquí varios ejemplos. Y de la tercera, el crítico ofrece, entre otros, un verso que ya hemos comentado en 2.2.3.3., también del poema «Paranys»: «Où sont où sont the dreams that money can buy».

Ese primer movimiento de la *perfluencia* ha sido el que más extendidamente hemos estudiado. El tercero ha tenido también su espacio. El comentario del mismo podríamos situarlo en el apartado 2.1.4.1., entre otros. Con el objetivo de evitar, en la medida de lo posible, la redundancia, nos centraremos a modo de

colofón en el segundo de los mecanismos, dado que pese a haber sido comentado también ampliamente, nos mostrará ejemplos todavía no glosados.

2.4.1. Ambigüedades prototípicas. Adueñarse de la tradición

El cine es un arte ambiguo. Sus imágenes apuntan a una y otra dirección a la misma vez en incontables ocasiones, sea por un pequeño gesto o sea por un acto deliberado por parte de directores que desean jugar con sus espectadores. *¿Qué se quiso decir? ¿Y el fotograma final? ¿Y esa escena intercalada que parecía no tener nada que ver con la trama?* Podríamos pensar en una lista interminable de interrogantes que resumen, a fin de cuentas, la experiencia cinematográfica que muchas veces queda al otro lado de la salida del cine. El espectador discute, propone, fantasea e interpreta cuanto ha visto. El público es el tribunal ante el que se presenta la película.

Uno de los personajes que es sometido al juicio del cinéfilo es Sherlock Holmes. Lo hemos visto en 2.1.2.1 con el poema «Interludi», ejemplo de montaje lírico. Las imágenes que Gimferrer nos propone apuntan hacia una posible traición por parte de Watson y partiremos de esta lectura para reflexionar precisamente sobre esta *exfluencia*, siempre recordando que no deja de ser un itinerario interpretativo más.

La composición parece una suerte de juego o burla para con ese personaje autosuficiente que es el detective británico, un hombre que parece no necesitar de Watson más allá que para contar sus historias y ser testigo de sus hazañas. En el primer *Dietari*, en la entrada «El detectiu i l'esperitista», Gimferrer escribe:

Sherlock Holmes té solucions per a tot. És un heroi de la seguretat. Procedeix per deducció i inducció; però, si les deduccions i les induccions no li fallen, és perquè viu en un món on no hi ha cap escletxa per a l'anomalia; un món, a més, que qualsevol persona amb el cap lúcid pot controlar si hi posa atenció, ja que l'esfera d'activitats humanes possibles és relativament reduïda. (1995b: 156).

El final de la entrada, sin embargo, matiza. Mientras que las novelas del detective desprenden esa estabilidad, motivo del éxito del género policíaco (pues le dan nombre y explicación a los supuestos monstruos de la vida moderna), en el otro lado de la página, en el mundo de Arthur Conan Doyle la I Guerra Mundial estalla: «Fora, però, algú que no és Holmes —Conan Doyle, que l'inventa— pot sentir com trontolla i s'ensorra aquesta era. Aquest so de bombardes, són els canons del Kàiser? Hi ha sang, hi ha taques de sang; els carrers, les cares, els casalots s'enfosqueixen» (1995b: 157).

Hablar de *exfluencia* necesariamente nos lleva a hablar sobre los límites. El autor excede sus propias fronteras para dialogar con otros territorios literarios. Sin embargo, esto nos lleva también a pensar cómo esa

superación de la influencia tiene claramente como objetivo no otra obra literaria, sino otro prototipo cultural. El detective, ese ente especialmente limitado y definido por un estereotipo confirmado en cada una de sus novelas y películas, se encuentra encorsetado en un patrón básico, casi mitológico. De la misma manera que la poesía de Gimferrer ha jugado a *hacer películas* mediante sus puntales creativos, no excediéndose en creatividad cinéfila, sino desbordándose en originalidad lírica, la relación temática con la tradición ha de operar en ese mismo sentido. Partiendo de un tópico narrativo, acotado por una psicología reconocible, Gimferrer, al transgredir los límites, acaba por confirmarlos.

Resulta pertinente citar el artículo del barcelonés en la revista *Destino* «¿Género menor? (A propósito de una historia de la novela policiaca)»:

Lo policial se nos muestra, ya como un elegante cuanto lúgubre juego intelectual —Conan Doyle, Van Dine, Christie—, ya como una frenética reducción al absurdo de la sociedad contemporánea —Cheyney, Spillane—, ya como una titánica requisitoria que nos restituye el devenir de todo un universo —solitario, el coloso Simenon—, ya, en fin —Boileau y Narcejac—, como un descenso a los profundos de lo que escapa a nuestro dominio (1963d: 12).

Entre el infierno absurdo y el orden restituido, el género policial bascula, como si fuesen dos caras de una misma moneda. ¿Acaso la lectura que sugiere Gimferrer mediante esa traición no sea más bien una lectura hawksiana? El director estadounidense representa ese cine negro que más que restituir al mundo un orden tranquilizador, sirve como testigo de una realidad absurda, que funciona a partir de resortes ocultos y que se encuentra plagada de personajes oscuros con dobles intenciones. En 2.2.4.1. hemos citado una entrada del *Dietari*, «George Raft: El capvespre del gàngster», donde nuestro autor recuerda *Scarface* (1932, Howard Hawks). La voz fantasea acerca de cómo Guido Rinaldo (personaje interpretado por George Raft) es asesinado a traición por Toni Camonte (Paul Muni) quien en la película ejerce de jefe del primero. En *El sueño eterno* (1946), del mismo director, también encontramos todo un juego de traiciones que hasta el último momento no se resuelven en un final satisfactorio. Bogart, interpretando a Marlowe pero en el fondo a sí mismo, a la manera del *star system* de la época, continúa con su pose de listillo bocazas, de hombre aparentemente egoísta e interesado pero en el fondo motivado por una ética férrea construida no en la élite más científica y teórica, sino a partir de toda una experiencia vital que parte desde los bajos fondos americanos: un personaje que parece mimetizarse con el propio estilo de la película. Comenta Gimferrer en 1966 acerca del director: «La esencialidad, la áspera sequedad de su lenguaje cinematográfico, su don de síntesis, sus prodigiosas dotes para la narración hacen de Howard Hawks uno de los mejores cineastas de todos los tiempos» (1966b). Bogart imita esa idea. Seco, directo y embaucador, es el *self made man* que

entra con seguridad en escena no porque no haya ningún peligro, sino porque sabe que, a fin de cuentas, sabrá salirse con la suya mediante una picardía que ha trabajado a lo largo de los años. Es el mismo Bogart que vemos en *El halcón maltés* (Huston, 1941), donde es traicionado por la misma mujer aparentemente angelical y en apuros que lo contrata, o en *Tener y no tener* (Hawks, 1944), donde cambia su atuendo encorbatado por uno de marinero.

Gimferrer se siente atraído no solo por la sencillez del carácter de Bogart sino porque todo Hawks en sí es pura geometría. Fondo y forma convergen en una concepción lógica de un mundo, que es la visión del director. No con ello desembocamos en una trama sencilla. Todo lo contrario. La mirada de la cámara, sin embargo, es clara. En «El ciclo Hawks, la puesta en escena y yo» publicado en el número 127 de *El Ciervo* Gimferrer comenta: «la esencialidad y la pureza de Hawks requieren, paradójicamente, a un público avezado, que haya superado ya las indigestas bambalinas y florituras técnicas de las mixtificaciones intelectualoides o falsamente realistas» (1964i). Para nuestro autor el realismo no tiene que ser una representación caótica de la realidad, sino la transustanciación de una mirada coherente en celuloide. La mirada de Hawks es meridiana. No esconde. Muestra. No necesita de muchos planos. El poeta recuerda también las palabras de Jean-André Fieschi quien dijo que «de las cien maneras posibles de mostrarnos a un personaje entrando en una habitación, Hawks siempre escoge la mejor» (1964i). Y comentando *Su juego favorito* (*Man's favorite sport*, 1964) alaba: «Un film redondo, sosegado, maduro, resuelto en cada instante con absoluta perfección, intuyendo de golpe no la mejor forma, sino la única» (1964j). Y eso no es floritura, esta deviene en exceso. Más bien significa sencillez y economía de medios. ¿Acaso el montaje de Pere Gimferrer no se muestra, también, sin floritura alguna? Reduce el montaje a su esencialidad. Vale la pena, también, citar aquí la crítica que realiza en *Film ideal* nuestro autor respecto a *The Big Sleep*:

Hacia la mitad de 'The big sleep' —aproximadamente en el turbio «party» donde Lauren Bacall mantiene un inolvidable cruce de miradas con Bogart, mientras canta— se desvanece en el espectador toda sensación, no ya de arte, sino de realidad; la ambivalencia inquietante de los personajes y situaciones, los recovecos de una intriga cuyo hilo hemos perdido ya definitivamente, los diálogos cáusticamente siniestros, los tonos hirientes y lóbregos de la fotografía, la interpretación incisiva y hosca de los protagonistas, todo contribuye a anular la existencia de la obra en nosotros, o —si se quiere— a anularnos a nosotros en el ser de la obra (1964h: 382).

Efectivamente, en el filme de Hawks el espectador se pierde completamente. La película lo lleva por diferentes habitaciones: una librería, un hotel, un despacho... Todas ellas comunicadas y a la vez incomunicadas por el teléfono, símbolo de esa misma desorientación del espectador. ¿Qué está ocurriendo

exactamente? Ni siquiera Philip Marlowe parece saberlo. Al final todo se resuelve, como si antes que del raciocinio hubiese sido todo obra de la magia, la suerte o el absurdo.

Sin necesidad de alargarnos más, y volviendo al poema de Pere Gimferrer, hemos diferenciado entre dos formas prototípicas de detective. El poeta parece decantarse más bien por una reinterpretación más alejada del siglo XIX y más propia de la posmodernidad. Sin embargo, se ha de destacar que en el poema ese «amic Watson» último parece una pregunta o más bien una locución decepcionada, pues ha perdido la mayúscula que sí tiene al inicio de esa segunda estrofa dispuesta en forma de escalera. Eso nos lleva a interpretar que Sherlock Holmes se encuentra en una posición desvalida, débil. Sam Spade, Philip Marlowe o Steven Morgan en ningún caso son personajes que muestren debilidad. Son golpeados o insultados pero nunca se arredran o muestran miedo, siempre se conducen con la seguridad de Humphrey Bogart. ¿Y si más que una lectura hawksiana, el poema de Gimferrer es en sí una traición? ¿Y si es el propio espectador-poeta que toma su venganza sobre un mundo seguro y estable? El mundo del detective británico es razonable, lo ha construido a base de causas y efectos que son capaces de explicarlo todo. Sin embargo, Gimferrer parece deleitarse al imaginar la desaparición de esos puntos de apoyo que soportan a personajes que parecen entender el decurso del mundo como algo garantizado.

Otra de las figuras icónicas que Gimferrer usa en su poesía es la de Drácula, un personaje que ha tenido innumerables adaptaciones cinematográficas. En el poema que hemos de comentar a continuación daremos con un personaje a caballo entre el Nosferatu de Murnau y el vampiro de Christopher Lee en las varias versiones que interpretó para la Hammer, posiblemente siendo este último quien influyó más en la cinefilia de nuestro autor. Como comenta Lídia Carol Geronès en su artículo «Dracula, the Vampire in Catalonia: Between Literature and Cinema through Pere Gimferrer» el poeta interpretó un pequeño papel, un cameo, en la película *Umbracle* (Portabella, 1972). En el film, como describe Geronès:

Christopher Lee plays himself, i.e. a famous actor universally recognized for his role as Dracula, or perhaps he is a sort of real Dracula visiting Catalonia as a tourist. In any case Lee, the protagonist of the film, is astonished by what he sees of Spain under the Franco regime. Ironically, he, the horror hero, is frightened by the surreal, Kafkaesque and violent environment he discovers as he walks about in the not-so-touristic Francoist Spain (2014b: 113-114).

La influencia de Portabella en el, por entonces, joven poeta parece clara. Al fin y al cabo, sigue sus pasos a la hora de hacer suyo el mito cinematográfico. De hecho, es mediante *Vampir cuadecuc* (Portabella, 1970) que el cineasta catalán también ofrece otra perspectiva.

The true vampire, in *Vampir cuadecuc*, is Portabella, who with his camera sucks, so to speak, the blood of *El Conde Drácula* by Jesús Franco. Portabella shoots scenes from Franco's film from different points of view and cuts them with other images revealing the backstage, the fake choreography and the tricks used. As in an avantgarde poem constructed with clippings of newspaper, the Catalan filmmaker creates a film by (re)assembling the scenes taken from another movie. According to Gimferrer («Conferència»), its images also make *Vampir cuadecuc* the film that best expresses Brossa's poetry (Geronès 2014b: 114).

Geronès refiere aquí las palabras de Gimferrer en «Conferència inaugural. Transcripció de les paraules pronunciades per Pere Gimferrer en la inauguració del simposi 'Joan Brossa o la revolta poètica', el 25 d'Abril de 2001»³⁸. Para nuestro autor Portabella y Brossa fueron dos referentes de la intelectualidad catalana que orientaron su camino emprendido a lo largo de su segunda etapa. Con una estética afín a esta labor reinterpretativa en *Foc cec* encontramos el poema «Vlad Drakul» dividido en tres partes.

Jaume Pont define la composición de la siguiente forma: «La idea d'un amor pararedemptor va unida a una imatge molt típica de Gimferrer: la presència de l'habitant de la nit, l'ànima vagant o en pena, el nosferatu capaç de morir per amor. Gimferrer rememora en el poema "Vlad Drakul" aquesta idea mitjançant la figura mítica de Drakul, aquí clarament identificat al poeta sedejant d'amor» (1980: 116). Los versos se inician con lo que podría ser una entrada en el castillo del vampiro. Un paseo bajo los tilos: «Aquest imperi, que els til-lers dominen,/ regne fosc de la murtra, com una ombra/ d'àguila». Tras la introducción llegamos a la entrada al tétrico edificio: «com les claus, pedra, frontissa/ del no-res, quan.,

august, damunt dels arbres,/ el vespre mou un drac».

El asíndeton describe un paisaje quebrado, abrupto,

montañoso, a la manera de la presentación de *Nosferatu* (Murnau, 1922), un lugar que se encuentra escondido al final de un sendero sinuoso, idea que encontramos en los encabalgamientos que caracterizan esta primera parte. El *yo* da cuenta de la llegada a Transilvania. Como en la película del alemán, el carro funesto conduce a Van Helsing: «¿Veus,/ sota l'eix de les rodes, el grinyol/ i la sang de les òlibes?».

Lo espera la noche y la bestia: «llavis que alenen/ dins el domini trèmul dels velluts». Este respirar, sin embargo, no es la víctima o el rehén, sino el verdugo: «No és ostatge de contrada d'ombres/ aquest alè.



Fig. 67. Hipérbole cinematográfica. La sombra de Nosferatu acecha (01:23:19).

³⁸ Disponible en línea en: <https://www.uoc.edu/jocs/brossa/articles/gimferrer.html>

No és ostage d'ungles/ ni d'urpes a la nit». Aquí encontramos otra variación sobre el motivo principal de Drácula. La voz poética toma el punto de vista del monstruo. Añadamos que esta mención de las *ungles* y las *urpes* en la noche no deja de ser una referencia a la mítica imagen acechante de Nosferatu [Figura 67]³⁹. Si acudimos a «Luceat eis» de *No en mis días* leemos unos versos similares: «Las uñas de la noche nos vacían/ el glóbulo solar de la pupila/ [...] Los colecciónadores de la muerte/ podrán llamarle un día Nosferatu⁴⁰».

Es de esta forma que el poema continúa con ese poeta «sedejant d'amor» del que ha hablado Jaume Pont, una idea que no es original de Gimferrer, sino que bebe del propio Drácula de Lee, un hombre atractivo que seduce y embauca a sus víctimas, principalmente mujeres. Esta situación la supo explotar la Hammer, como una vía hacia imágenes eróticas donde el sexo implícito ha de ser el acicate de un público también sediento de erotismo. Por un camino parejo y mucho más evidente discurrió el vampiro de Coppola interpretado por Gary Oldman (*Drácula de Bram Stoker*, 1992).

En el poema del barcelonés, la *voz* se pregunta por la mañana, por ese momento en el que el deseo y el sexo («calze secret d'uns ulls, els que ara es clouen/ i arrasen la claror difunta»), los cuales se cifran en el orgasmo que cierra los ojos, cesen y se conviertan en recuerdo. De esas «ombres de canelobres» de la madrugada queda tan solo al día siguiente «el ble/ d'un pit que ja només foscors demana», es decir, de todo un llamear nocturno, metáfora de la efusividad lúbrica, tan solo queda, durante el día, el *pabilo* de una vela en el pecho-corazón. El sujeto anhela la noche siguiente.

José Luis Rey opta por una interpretación que bascula entre la reflexión existencial y la metapoesía, donde el *sujeto*, recluido en su palacio, en su noche artística, en su contemplación del mundo exterior y su belleza queda invadido por la soledad. «La vida es ese castillo y sus puertas dan a la nada. Y, recluido en palacio, Drakul agota una y otra vez los caminos interiores» (2005: 277). En relación con esta idea necesitamos remarcar que el poema no se titula «Drácula», sino que se usa el nombre histórico del hombre, gobernador de Valaquia, que inspiró toda la leyenda posterior. Podríamos pensar en la famosa frase de *El hombre que mató a Liberty Valance* (Ford, 1962): «Print the legend». Frente al personaje carismático y cinematográfico nos encontramos con un, posible, nuevo ejercicio de imaginación por parte de Gimferrer. Más que sobre el mito, el poema habla sobre alguien que fue, alguien anclado a la realidad, ensombrecido por la ficción. Es siguiendo este hilo que podemos inferir el enfrentamiento entre realidad y deseo que leemos en el inicio de la segunda parte del poema:

Com darrera el mirall

³⁹ Imagen extraída de: <https://losinterrogantes.com/cine/criticas/pelicula-nosferatu-1922>

⁴⁰ ¿Quiénes son los colecciónadores de la muerte? ¿Acaso seamos los investigadores, quienes con nuestras explicaciones pretendemos matar el misterio lírico? Curioso, cuando menos, es que esta investigación acabe por obedecer a la profecía de Gimferrer augurada en sus versos. Permítaseme el lujo, totalmente carente de rigor, de considerar este trabajo como el remache de un destino ineludible.

l'armadura nocturna
blau foc, aigües avall,
veurà la taciturna
mirada del cavall.

La *mirada* inquietante del *equino* se ve reflejada en el *espejo*. A la imagen, se enfrenta la materialidad del cuerpo y de la Historia: «aquest fred, ¿són els cossos/ els qui el senten?» o «cos meu de cendra, esclau,/ casaca buida, ¿et plau/ mirar la morta nau?». ¿Es la *nave muerta* una referencia a las *catedrales del agua* que hemos visto en «Recuento» (2.3.3.2.)? ¿Es el palacio un cine fúnebre?

En la tercera parte, encontramos, un reflejo invertido del castillo. Si antes ha sido receptáculo de sexualidad, ahora se convierte en mole desvencijada:

Amb caret de seda i de pols, la tardor
mou els batents corcats, i ja les velles portes,
eternitat enllà, foc suspès en un càrger
calcinat, com el zèfir sota la volta fosca,
com l'empremta del sol, d'una unglada al cel negre,
diuen que ja són ertes les mans, i el meu estiu
foll, i l'insaciat hivern —llops i ferralla—,

Los tilos de la primera parte se han metamorfoseado en «unglada al cel negre», en manos-ramajes que remedan una mano muerta y carente de movimiento («ertes les mans»). La figura deseante de Nosferatu se ha convertido en una sombra del paisaje y su viejo castillo ha pasado a ser el hogar del invierno, poblado por *chatarra* y *lobos*, una *cárcel calcinada*. La vela y los candelabros han quemado más de lo que podían quemar.

No podemos concluir el comentario a este poema sin antes añadir la reflexión del propio Pere Gimferrer sobre la figura del vampiro, la cual hallamos en su artículo publicado en *Ínsula* en 1965: «En los espejos duerme una red de símbolos. El vampiro no se refleja en ellos, o acaso sea su visión la que ahuyenta al vampiro» (1965f). Es a partir de estas palabras que revisitamos esa segunda parte para entender que el poema es precisamente esa *red de símbolos* en las que el monstruo no se ve reflejado. El *yo* poético da cuenta de una experiencia traumática para con la literatura. Esta no devuelve un fiel reflejo de la realidad. En su escrito en prosa nuestro autor añade otros intertextos, como pudiera ser el de *Vampyr* de Carl Theodor Dreyer (1932) o el cuento de «Los hechos del caso de M. Valdemar» de Edgar Allan Poe. Aprovecha este

último para avanzar una reflexión acerca de la disolución de la conciencia, es decir, del *yo* ante la muerte, quizás esa *mirada equina* o esa *armadura nocturna* que pudiera ser el decorado de una pared que es reflejada antes que la mirada del sujeto. Recuerda cómo de niño se preguntaba acerca de ciertas historias que explicaban cómo algunas expediciones al Ártico terminaban con todo un equipo de exploradores llevados hasta los extremos de la locura, hasta el punto de que no veían su propia sombra. «Siempre me pregunté, confusamente y con un horror frío, si al conocimiento de la propia muerte seguiría la disolución de una conciencia que había resistido hasta entonces por un artificio semejante al que en la narración de Poe mantenía cohesionada la envoltura física de Valdemar». En el cuento del autor americano el tuberculoso moribundo es hipnotizado. El proceso le permite al cuerpo evitar la descomposición. ¿Acaso la vida consciente sea una ilusión o una apariencia, es decir, una hipnosis que se resuelve inocua a las puertas de la muerte? El vampiro es el personaje que no pudiendo acceder a su manifestación ha accedido al conocimiento definitivo de la vacuidad total. Nada tiene sentido. En consecuencia, figura lúbrica y lasciva, decide lanzarse al cinismo del cuerpo. Se convierte en transformista. Transforma cada día el vacío en un nuevo cuerpo. A la manera de Fréjoli, a quien cita también. Ahora bien, nótese que el síndrome de Fréjoli es un trastorno que sufren las personas que sospechan que su entorno social ha sido suplantado con una voluntad de agresión. De pronto, ante una realidad intercambiable, todo referente radicado en la verdad desaparece. Gimferrer, como hace en sus textos en prosa, imagina a Fréjoli en el camerino: «El frío no recorría ya su espina dorsal, y —las palmadas de aviso sonarían pronto— Fréjoli pudo enfundarse en el primer traje de la inmediata representación». Fijémonos cómo en el poema leemos «aquest fred». Se pregunta: «¿són els cossos/ els qui el senten?». Parece como si no estuviese hablando de su cuerpo, como si esa capacidad para sentir pertenezca a otra cosa o como si la voz misma no tuviese cuerpo. Esto es el poema, texto que vampiriza al lector, que lo consume, pues supone para él un punto de encuentro y de fuga, un lugar ficcional en el que el lector, vampiro a su vez, trata de encontrar su reflejo.

La segunda parte del poema, como hemos dicho, ejerce de engranaje que confronta dos vampiros distintos. Uno está, al principio, hecho de pura ficción y fantasía, su castillo se encuentra habitado. El segundo, que hallamos en la tercera parte, es representación de una oquedad que trata de mirarse en ese inicio.

Ahora bien, no podemos dejar de lado la referencia a *Vampyr*. Y es que encontramos varios puntos de conexión entre el filme de Dreyer y los versos del catalán, autor que reconoce en él uno de los poetas más interesados en la existencia humana. Pese a dedicar el artículo aquí citado a *Marnie* de Hitchcock, comenta la obra de otros autores a modo de contraste: «sólo Dreyer, Rossellini y Mac Carey nos habían revelado con tal intensidad el íntimo ser de unos personajes expuestos al desnudo en holocausto a su misterio existencial»

(1964ñ). Añádase que es esta película la que considera, en el comentario a la muerte del director, especialmente bella y atípica, aislada, como el propio vampiro: «*Vampyr* (1930) —que circula en nuestros cine clubs en una versión infiel y disparatada— es, fuera del tiempo y el espacio, una de las obras más misteriosamente bellas de la historia del cine» (1968a).

En esta cinta, todos sus componentes están dispuestos, desde el decorado hasta la actuación, para sonar la angustia y el desasosiego, sentimientos que encuentran su igual en una voz poética catalana que investigó, por vías líricas, las insuficiencias de una metafísica moderna y urbana.

En el filme un joven llega a una casa. La localidad está dominada por la figura sombría de una anciana que está causando estragos entre los habitantes. Una atmósfera inquietante se va dibujando a lo largo de la persecución exasperante que mueve al protagonista. Pasillos, una casa desvencijada, un molino (con su arquitectura tortuosa y cruzada de herramientas hostiles)... Es en este contexto que deambulan también los siervos del vampiro. Uno de ellos es un viejo soldado, faltó de una pierna, cuya sombra actúa a modo de vigía cuando él decide tomar un descanso. En el poema lo hemos visto, la sombra simboliza una presencia ausente. Y, de hecho, asistimos también a una fiesta proyectada sobre una pared. Quizás fuesen antiguos habitantes del lugar, suponemos que todos han muerto (00:14:30) [Figura 68]. Recuperamos un verso ya citado para reforzar la idea de que el poema bebe muy directamente de Dreyer: «*¿Veus,/- sota l'eix de les rodes, el grinyol/ i la sang de les òlibes?*». Una de las imágenes nos muestra al cochero que llega muerto a la casa, asesinado por el vampiro. Su cuerpo queda colgando. El suelo queda manchado por la herida (00:40:15) [Figura 69]. Y a esto añadimos que la estructura tripartita de la composición remeda la estructura del filme, la cual, más allá de consideraciones argumentales, se detiene en su mitad en lo que parece un sueño del protagonista. Mediante superposiciones vemos cómo su alma se pasea por el lugar y, de pronto, se encuentra con su cuerpo, metido en un ataúd. Este consta de una abertura cubierta con un cristal por la que el muerto (si no lo estuviese) podría ver. Sobre el cristal, el enterrador, antes de asegurar los clavos y la



Fig. 68. Los músicos tocan en lo que parece su propio recuerdo o su entierro.



Fig. 69. Entre las ruedas un pequeño charco de sangre se agranda.

estructura de la madera, deja una vela. La cámara, en un encuadre nadir, observa los objetos como si flotasen. La estrechura tan solo nos deja ver cómo se enciende la mecha. Parece como si estuviésemos dentro de un espejo. Aquí nos adentramos, pues, en la segunda parte de la composición, la cual dispone de una métrica más corta, es decir, se mimetiza con el plano mucho más cerrado que plantea la cámara. Es la pesadilla de alguien imaginando cómo deberá de ser su entierro (1:00:20) [Figura 70]. Estrechez, oscuridad y frialdad se conjugan en la armadura de Gimferrer: «Com darrera el mirall/ l'armadura nocturna». Es en este instante que acude Poe y el final del cuento citado, cuando el moribundo habla: «For God's sake! —quick! —quick! —put me to sleep —or, quick! —waken me! —quick! —*I say to you that I am dead!*». Tras la estupefacción de la concurrencia médica, el experimento se deshace en «liquid mass of loathsome —of detestable putridity»⁴¹. Este grito de piedad, de final, se traduce en nuestro autor: «{Potser,/ al fons del moll dels ossos,/ en sepulcral celler/ i la pell feta a trossos,/ Lucifer cridaré?». Reflexiones acerca de este cuento las podemos encontrar en *La aventura semiológica* de Roland Barthes. En ella reflexiona sobre la frase que profiere el muerto y sobre cómo es un enunciado imposible: «es un enantiosema, pero, una vez más, único también como tal: el significante expresa un significado (la muerte) que es contradictorio con su emisión» (1993: 346). La muerte es invadida por la vida y deviene en escándalo lingüístico (345). En el poema de Gimferrer es la literatura la que lo inunda todo con su energía y la que denuncia en su gesto y enunciado la impostura de la realidad muerta. El acceso al *yo* es puesto en cuestión. Este ya está muerto. Habla, pero lo hace desde su ataúd psicológico.

La propia película de Dreyer, a la manera de «La continuidad de los parques» de Julio Cortázar, incluye en sí la lectura de lo que ha de pasar. ¿De qué manera? El protagonista lee un libro acerca de los vampiros⁴², criaturas que se convierten en una amenaza real en el filme a partir de que empieza la lectura. Es una reflexión sobre cómo la ficción accede a lo real y la vampiriza y de cómo es la muerte la que termina al final con todo esto, en Dreyer representada no solo con la aniquilación del vampiro sino mediante la figura primera del campesino. Él cruza un río. A cuestas lleva su guadaña. Su figura amenazante es un augurio funesto para el protagonista. Esta mutua fagocitación de texto y lector, esta relación urobórica, en la que ambos mundos se entrecruzan la hallamos también en el homenaje de Gimferrer: «El hieratismo de los



Fig. 70. En el plano cerrado y subjetivo del muerto se cuela la mirada inquisidora del vampiro sujetando una vela.

⁴¹ Texto extraído de: <https://storyoftheweek.loa.org/2024/10/the-facts-in-case-of-m-valdemar.html>

⁴² Como en *Nosferatu*, de hecho.

actores [...], la fotografía difusa y espectral [...], los silencios, el ritmo lento e inquietante; todo nos convierte, como al inseguro protagonista David Gray, en extraviados habitantes de la región de las sombras» (1968).

Dicho esto, resulta revelador el hecho de que la extracción del intertexto no ha cambiado en absoluto nuestra interpretación. El poema es una reflexión que apunta en muchas direcciones. Habla sobre el paso del tiempo, sobre el deseo y sobre la propia poesía rehaciendo el mito de Drácula para someterlo al envejecimiento y el recuerdo, guiándose a partir del director danés. Ahora bien, y con esto queremos hacer ver de qué manera es a Gimferrer a quien estamos leyendo y no a Dreyer, encontramos nuevamente dinámicas que hemos analizado en otros capítulos. Mientras que el significado puede ofrecernos todo un amplio abanico de sugerencias, es necesario remarcar que la estructura, por contra es cerrada. El inicio es un reflejo del final, esto se convierte en un juego de miradas y este tipo de mecanismos son los que usa muchas veces Gimferrer. Si bien en la prosa, la estructura es algo así como una construcción arbórea, capaz de ir de una rama a otra y terminar uniendo toda una espesa trama de referencias en un mismo tronco simbólico, en la poesía arma muchas veces un círculo concéntrico del que no se puede salir. Así ha ocurrido con las visiones de marzo. Con su juego de miradas, los versos nos devuelven al principio y este así lo hace con la conclusión. Un patrón iterativo y obsesivo, a la manera de un síndrome de Frégoli, se inscribe en palabras que buscan una y otra vez verificar las apariencias de las palabras. ¿Qué esconden? ¿Quiénes se encuentran tras su espejo vacío?

Luisa Capiello pone en valor la capacidad del poeta para bascular entre pensamiento e imagen. ¿Acaso no haya estructura más estable que la tripartita? La crítica reseña de qué manera uno y otro ámbito se desbordan justificando así la poesía: «cuando el objeto se evapora de un extasiado torbellino y cuando, desde arcanas imágenes, el objeto real se configura vivido y alucinante a la vez» (1983: 1). La *alucinación* de Gimferrer une su mirada *alocada* a los fenómenos del poema, sea quizás una película velada, y los revoca a través de profundas ideas que construyen su poética. Esto lo hemos visto en muchas ocasiones. Y, de hecho, como hemos actuado en otros párrafos, podemos servirnos de sus comentarios a otros autores que le influyeron para proyectar una apostilla especular sobre sí mismo. En *Destino* encontramos el artículo «Aspectos de la poesía de J. V. Foix». Nuestro poeta identifica en él una característica que hemos constatado a lo largo de estas páginas como irrevocable: «El lector de *Gertrudis o Krtu*, en efecto, no podía dejar de advertir el sistema poco menos que obsesivo —típico de los procesos oníricos— de *leitmotiven*, repeticiones, interrelaciones y referencias subterráneas que caracterizan aquellos volúmenes hasta el punto de convertirlos en un tejido de relaciones complejas que se sobreponen y entrecruzan constantemente» (1973a). Pudiéramos perfectamente intercambiar las obras citadas por dos libros de Gimferrer y

obtendríamos una lectura igualmente válida. Con esto quiere ponerse el acento sobre cómo, lo ampliaremos en la conclusión, el cine no deja de ser una vía hacia una mirada y una pregunta acerca de la naturaleza de lo lírico. Se sirva este del vampiro prototípico o del más famoso detective de la historia.

2.4.2. Títulos ambiguos

Ya hemos incidido en diferentes secciones acerca de los títulos que usa Gimferrer. Hemos dado cuenta de su creación y de la relación que establecen con el cuerpo textual. Es ahora el momento de abordar plenamente la cuestión. Sin embargo, el análisis también va a ir dirigido a abordar la aparición de otros títulos en las composiciones. A modo de pinceladas, de nombres que se dejan caer, de dobles sentidos... La obra del barcelonés está plagada de una intertextualidad que no es mero apunte de cinéfilo, sino que es un mecanismo muy personal de ampliar y repensar sus propias palabras.

2.4.2.1. La invasión de los nombres vivientes

Lo hemos dicho, en el anexo A puede recuperarse, Gimferrer usa el título *a posteriori* como reorientación a su composición. También podemos encontrarlo en el anexo B: «Los títulos hacen contrapunto con la letra, no la completan. Marcan una especie de contraste con la letra. Los poemas en sí. El título es algo más que hago distinto del poema. Es un elemento del poema que se añade, generalmente, al acabarlo de escribir y a veces antes». Las sutilezas de los títulos se incorporan a la forma poética aprovechando su recontextualización para apuntar hacia nuevas ideas que casen con el cuerpo textual pero que a la vez lo conformen como una *obra abierta* capaz de sugerir nuevos caminos. Los nombres, en este apartado, acudirán a la memoria como tesoro que enclaustra una vivencia, un gesto o un pasado que nunca muere.

Uno de los poemarios que menos hemos comentado ha sido el de *No en mis días*, libro en el que el paso del tiempo se convierte en el tema vertebrador. El sujeto poético ha vivido y con ello, recuerda. Una miríada de nombres acuden a su memoria, como mero indicador o huella de cuanto fue. «*Too much Johnson*», dedicado a Juan Marsé, recupera «Imágenes perdidas, rascacielos,/ imágenes del aire de Nueva York» (2016b: 19)⁴³, es decir, toda una cinefilia (junto con otros referentes) que se cifra en la tradición

⁴³ Citaremos para el presente poema las páginas dado que, como hemos señalado al principio de la investigación (nota al pie número 3), referenciaremos de esta forma aquellos poemas que superen las tres páginas.

Hollywoodiense. La película a la que alude el poeta corresponde a un mediometraje que grabó Orson Welles con Joseph Cotten como protagonista. Se consideró perdida hasta 2013, momento en el que fue recuperada. La zona industrial, periférica de la ciudad sirve como contexto urbano en el que el actor corre, huyendo del marido cornudo que busca castigar al amante de su mujer. La obra de 1938 parece una parodia (o más bien un homenaje) del cine mudo de Chaplin, Keaton o Lloyd, un filme que más corresponde a un ensayo lúdico que a un intento serio por crear un constructo acabado y definitivo. Más allá de consideraciones al respecto, debemos destacar el hecho de que nuestro poeta use precisamente esta obra para reflexionar acerca del olvido, tal y como ya hace en el poema anterior (en el libro) «El Leteo» (y que ya hemos apostillado en las últimas líneas del apartado 2.3.3.3.). Esto es así porque juega con un intertexto aparentemente perdido pero que existió. El azar ha querido resucitar ese material, pero podría no haber sido así.

Veremos, en consecuencia, la recuperación de la simbología de la *ciudad infernal* esta vez traducida mediante la metrópolis por anonomasia que es Nueva York. Sus calles son no solo la expresión del discurso de la fantasía que le hace recorrer toda su vida, sino que es también, por otro lado, el centro neurálgico del poder americano, un poder que, como veremos, se basa, según Gimferrer, en la violencia. Esta idea ya la ha trabajado en *Mascarada* y ya hemos citado a Germán Labrador Méndez en 2.2.3.3. quien disecciona la metáfora. Añadamos que de reciente publicación disponemos también del estudio de Antonio Viñuales *Novela y cine. Los géneros cinematográficos como herencia de la novela* (2025), donde se realiza todo un repaso a lo largo de la historia del cine de *la ciudad infernal*, idea que parte del siglo XIX y que cristaliza en el XX: «Las profundas deficiencias en la planificación inicial de las ciudades cosmopolitas dieron como resultado infráhumanas condiciones vitales hasta mediados del siglo xx que moldearon la conciencia imaginaria del infierno urbano» (2025: 144). Gimferrer escoge una metáfora del hacinamiento de su propia vida. La saturación de la memoria se convierte en un criterio que no puede ser silenciado.

Esta situación provoca que en la composición todo un caudal histórico estalle, a la manera de una bomba atómica: «posteridades del bosque de hongos/ que mata a *japs*, pero nos mata a todos/ en el agosto del 45 [...] / en la devastación del cielo asiático:/ la pulsión homicida de Hiroshima» (2016b: 20). De la misma manera que el tiempo ha querido recuperar el pequeño mundo de una película, puede actuar de forma contraria y ser todo barrido por la guerra y la destrucción. En este sentido el pasado que estalla no es solo el pasado histórico, sino la memoria del espectador que de pronto se convierte también en sujeto puesto en cuestión. Los versos son un ejercicio para hacer estallar la memoria en direcciones múltiples, en un movimiento contrario a esa bomba que ha de arrasar con todo, pues Gimferrer nace en 1945, dos meses antes del lanzamiento de los proyectiles. La *voz* discurre por una forma de *desnacer* a la manera unamuniana.

Es así que el cinéfilo se encuentra con una amalgama de nombres que se superponen los unos a los otros construyendo un *collage* vivencial. Mucha americanidad aparece, *demasiado Johnson: too much Johnson*.

el tiempo del *slapstick* de neón,
la *gillette* que corta el cielo de Paul Bowles,
el tiempo de los *Macbeth* de vudú,
Voodoo women, White zombie, ¿quién recuerda
estas *neiges d'antan*, la bella Flora? (2016b: 19)

El *slapstick* es el género humorístico que tuvo a Mack Sennett como *rey de la comedia*, un género eminentemente coreografiado, donde el tropiezo, el golpe fortuito, la persecución acelerada y la rabietas pueril constituían la base sobre la que se sustentaba su humor. Orwell buscó hacer lo mismo, usando como texto de partida la comedia homónima de William Gillette, quien en los versos se convierte en una cuchilla que corta el cielo de Bowles, músico encargado de la banda sonora del filme pero también escritor de la novela *The Sheltering Sky* (1949). Aun así, aquí usaremos la adaptación cinematográfica de Bernardo Bertolucci como intertexto (1990). Es esta la historia de un viaje que parte de Nueva York para llegar hasta el desierto del Sáhara, en una peregrinación existencial que lleva hacia la Nada y la Muerte. La pareja protagonista, Port (John Malkovich) y Kit (Debra Winger), se sumerge en el paisaje de las dunas en una clara huida del sinsentido urbano. Este se refleja en los títulos de crédito iniciales. Imágenes de archivo de la ciudad dan cuenta de un decorado que no ha de pisarse de nuevo en todo el filme. La primera de las imágenes es el primer plano invertido de Port, sudoroso a causa de la fiebre que le ha sobrevenir conforme avance su viaje. No podemos evitar recordar el inicio de *Apocalypse Now* (Coppola, 1979) cuando se superponen el barrido del napalm, el gesto inquieto e invertido de Willard (Martin Sheen), las aspas del ventilador, la banda sonora y el sonido errático de los helicópteros: metáfora condensada del estrés postraumático de un soldado que ha accedido al vacío humano. Igualmente Port y Kit realizan un viaje similar. El primero, hacia la enfermedad como *La muerte en Venecia* y ambos, hacia la extenuación como *Victoria amarga*.

El cielo de Bowles rasgado por la cuchillada es el que le describe Port a Kit: «Here, the sky is so strange, almost solid. As if it were protecting us from what's behind. Look». Kit le pregunta acerca de qué hay más allá. Port responde: «Nothing» (00:48:00). En el poema de Gimferrer el desgarro da pie a la nada. La presencia del recuerdo y del tiempo es constante. Paul Bowles, de hecho, aparece en la película como

narrador. Su mirada se confronta con la de Port, quien parece ser su *alter ego*. Sus palabras finales certifican la pesadumbre de la imagen:

Because we don't know when we will die we get to think of life as an inexhaustible well. Yet everything happens only a certain number of times and a very small number, really. How many more times will you remember a certain afternoon of your childhood? Some afternoon so deeply a part of your being that you can't even conceive your life without it. Perhaps four or five times more. Perhaps not even that. How many more times will you watch the full moon rise? Perhaps twenty. And yet it all seems limitless (02:15:00).

La vastedad de la memoria, de la cultura y de la vida se enfrentan a la saturación negativa del desierto. La gran ciudad que organiza Gimferrer en el poema es reducida a un número finito. El cielo-página que cuenta con un cierto número de referencias (en las que nos hemos fijado especialmente), de palabras o de versos es superado por la incommensurabilidad del tiempo y la nada.

Continuando con este montaje de atracciones hemos de pasar a la referencia a la obra teatral del director americano: *Voodoo Macbeth* (1936). Siguiendo ese hilo de Ariadna pasamos a *Voodoo Woman* (Cahn, 1957), de ahí a *White Zombie* (Halperin, 1932) y de las mujeres (pues refiere *women* en el poema) hasta la «Balada de las mujeres de antaño», donde François Villon se pregunta acerca del paradero de esas mujeres míticas que han poblado el imaginario colectivo a través de la tradición y las narraciones: «*Dictes moy où, n'en quel pays,/ Est Flora, la belle Romaine*». Esta referencia, de hecho, podemos intuirla también en «*Paranys*» (*Els miralls*) en ese verso que ya hemos comentado «*où sont où sont the dreams that money can buy?*» (2.1.4.1.). Esta idea nos llevaría a algo que desarrollaremos en unos párrafos: en sus últimos poemarios la poesía de Pere Gimferrer parece volver sobre sí misma.

Es aquí que comienza la caída. Todo el poema es un descenso por la historia o una huida, un tropiezo que precipita a la imaginación desde lo alto del *skyline* neoyorquino. Tanto en *Voodoo Woman* como en *White Zombie* encontramos el tema de muertos en vida, de cuerpos que obedecen al mandato de sus amos. En la primera película mencionada el Dr. Roland (Tom Conway, a quien ya hemos visto en otra película de terror de serie B: *I Walked with a Zombie*) realiza experimentos con los habitantes de una supuesta colonia francesa en las Antillas. Busca crear un *superhumano* que siga sus órdenes, tratando de vaciar sus cuerpos de alma y convertirlos en *zombies*. El científico, combinando su disciplina con el *voodoo*, da vida a un ser horrible: «*bombea con los ángeles la sangre/ en el horror del universo pulp*» (2016b: 21).

En la segunda, quien toma el papel de villano loco es un hechicero, también en una colonia antillana. El personaje está interpretado por Bela Lugosi, actor que, siguiendo su estilo, vampiriza a sus víctimas para hacer que obedezcan a su mandato. La composición en la que se inscriben ambas películas va a ser también una convocatoria de muertos vivientes, de nombres desalmados que corren a lo largo de la memoria y que caen en el vacío del olvido. ¿Por qué caen? En la gran mayoría de películas que mencionemos encontraremos esa caída física y simbólica. En *Voodoo Woman*, en su conclusión, Marilyn (Marla English), tropieza y se precipita en el pozo sacrificial de la tribu. En *White Zombie* los sirvientes del hechicero son guiados al vacío de un acantilado y, en última instancia, también el antagonista es empujado. En *Too much Johnson* vamos a tener un viaje de vértigo, donde Joseph Cotten se jugó el pellejo, encaramándose a salidas de incendios y tejados. La muerte, en la comedia, se halla inscrita de una manera implícita, aunque también ocurra de forma explícita, aunque no violenta. Si la película se inicia en las azoteas de la metrópolis; acaba, en cambio, en una charca cubana, en un entorno embarrado y con una pelea en el agua que se combina con imágenes más amables donde amante y marido se resguardan bajo un paraguas roto. Es, igualmente, la historia de un descenso. Gimferrer sugiere que ese descenso sea un *descensus ad inferos*, la chanza orwelliana y su imitación de Harold Lloyd se reconfiguran como una visita a las profundidades de la memoria. Recordemos, pese a que pueda parecer contradictorio, que venimos del poema «El Leteo» uno de los ríos que se han de cruzar para llegar al Averno, lugar donde las almas dormitan sin memoria alguna, despojadas incluso de los nombres que las caracterizaron, privadas de esa única huella de la vida terrenal. Aquí, en cambio, asistimos a una sobreabundancia del recuerdo.

La caída continúa. Se menciona a John Houseman, quien aparece en la película de Welles, y se recogen otros títulos: *For Me and My Gal* (Berkeley, 1942), *King Kong* (Cooper y Schoedsack, 1933), *A Life of Her Own* (Cukor, 1950) y *City for Conquest* (Litvak y Negulesco, 1940) (2016b: 21). De hecho, esta última referencia ejerce de puerta de entrada. Es una cinta dedicada a la ciudad de Nueva York y a todas las ambiciones despiertas que tratan de hacerse un lugar en ese hormiguero de siete millones de personas. Leemos: «Llegaban todos a *City for conquest*/ como los buhoneros del jazmín:/ rascacielos abajo se estrellaban/ como los bolsistas del *crack*» (2016b: 21). No solo menciona las películas antes citadas, sino que añade *Scarface* (Hawks, 1932) y *Safety Last!* (Taylor y Newmeyer, 1923). En esta última encontramos la mítica imagen de Harold Lloyd colgado de un reloj. Está a punto de caer, aunque sí lo hicieron los suicidas del *crack* del 29. *City for Conquest* es una película acerca de cómo unos personajes ansían la gloria del mundo, comprendido en los límites de la ciudad estadounidense. Empezamos la cinta mediante el comentario de un vagabundo (posiblemente el *buhonero* de Gimferrer) desde uno de los puentes de la ciudad. A sus pies bullen los edificios. Allí se encuentran también los sueños de los personajes de *For Me*

and My Gal, el destino de King Kong, la bofetada de realidad de Tony Camonte o el último desliz de Harold Lloyd. Nueva York es, al fin y al cabo, la ciudad de los sueños rotos.

A Life of Her Own, película que ya hemos comentado brevemente, es también una historia acerca del éxito. Lana Turner, interpretando a Lily James, es una chica de Kansas que pretende hacerse un hueco como modelo en la gloria neoyorquina. Al principio de la cinta, Mary, interpretada por Ann Dvorak, una modelo venida a menos, decide pasar su última noche con la nueva rubia llegada a la agencia. Tras ello se suicida. El espectador, junto con la protagonista, se entera del suceso al día siguiente, a través de los trabajadores en el estudio fotográfico de publicidad, quienes han leído lo ocurrido en el periódico. Es una caída que no se ve. En Gimferrer leemos: «como Ann Dvorak cae en *A life on her own*⁴⁴./ ya no la hermana de Scarface: trofeo/ del sangriento *bouquet* de Nueva York» (2016b: 21). La actriz, que interpreta en el filme de Hawks a la hermana de Camonte, acaba muriendo a causa del asedio de la policía a las independencias de Tony. Una bala perdida la alcanza. En una emotiva escena, ella muere recostada en un diván. En *A Life of Her Own* su muerte, de hecho, pasa desapercibida. Es una más. Cuando Lily James se muestra consternada ante la noticia, una mujer le comenta que por qué se siente mal si apenas la conocía. De nuevo, encontramos en la poesía de Gimferrer una obsesión por aquello no visto, por lo que se ha olvidado, esta vez usando su poesía para recuperar toda la violencia invisibilizada por la amnesia y, en este caso, por el cine. Añádase de paso, que en *For Me and My Gal*, en *A Life of Her Own* o en *City for Conquest* el uso de elipsis temporales es fundamental, herramienta de la que se sirven para dar cuenta del ascenso al éxito de sus personajes. Rotativos, noticias o portadas se superponen y se suceden frenéticamente, a la manera del paisaje neoyorquino, para comprimir el tiempo y encumbrar a un personaje en cuestión de segundos. Todo el poema es una gran elipsis a lo largo de la historia que lo ha acompañado, denunciando precisamente el carácter elíptico de la memoria, la cual selecciona y reseña el éxito y deja a un lado los fracasos que caen al vacío en el decurso del mundo.

King Kong es también una película sobre la ambición de un director. Realmente es un clásico capaz de hablar sobre el colonialismo, sobre la invasión de la imagen en el plano real, sobre las obsesiones de la sociedad moderna, sobre la bella y la bestia y sobre muchos otros temas. Ahora bien, sin necesidad de alargarnos, debemos dejar constancia de que al final de la película el gran gorila también cae desde el Empire State, tras una escena agónica, en la que el animal parece estar despidiéndose de la joven rubia. Otros también han caído por el camino. La expedición que tiene como objetivo rescatar a Ann (Fay Wray) de la jungla termina diezmada hasta su más mínima expresión. Una vez encuentran al monstruo los hombres intentan huir pero al cruzar un cañón a través de un árbol caído son interceptados y lanzados al vacío

⁴⁴ Gimferrer cambia «of» por «on».

(00:52:40). Violentamente en la cinta los *dummies* golpean contra la base del barranco, los sigue el tronco mismo que se encarga de rematar la faena y certificar, para el espectador, una muerte cruenta: «Hemos visto matar como en la jungla/ en un cielo antillano de tinte y purpurina/ en las pagodas blancas de *King Kong*» (2016b: 21). Ese cielo antillano puede ser también el cielo que mira Betsy Connell (Frances Dee) en *I Walked with a Zombie* a bordo del barco que la está llevando a San Sebastián, justo en el inicio de la película, donde encontramos un plano general subjetivo de las constelaciones. Ya hemos comentado el final violento de esta película en 2.3.1.1.

El siguiente verso es: «(el hombre mosca era Harold Lloyd)» (2016b: 21). Aquí se refiere a *Safety Last!* película que en español se tradujo como *El hombre mosca*. Joseph Cotten en la obra de Welles luce un sombrero a la manera de Lloyd y se encarama igualmente por los edificios. En el largometraje de 1923, el cómico americano pone en escena la historia de alguien que va a Nueva York para conseguir dinero y sorprender a su prometida. La primera escena resulta reveladora. Parece como si estuviese en una prisión. A lo lejos cuelga una soga. ¿Lo van a ahorcar? La familia que lo despidió, sale de plano y vuelve a entrar, esta vez al otro lado de la supuesta cárcel. Se rompe el momento trágico. Realmente estamos en una estación. Ahora bien, la imagen es funesta. El personaje se dirige a su suicidio. No va a ser así, explícitamente, pero toda la cinta es una crítica ácida contra la sociedad urbana y el capitalismo. Dicho esto, no encontramos ninguna caída en la película, pero en la última escena Harold sube un edificio para ganar mil dólares e impresionar a su novia, quien justo ha llegado a la ciudad de improviso. La actitud del arribista ensoñado es la de jugarse el pellejo, solo por mantener una imagen. La vida real del intérprete es reveladora al respecto. A mediados de la década de los 20, era el actor más bien pagado de todo Hollywood. Disponía de una mansión de unas cuarenta habitaciones⁴⁵. Sin embargo, ese apogeo tendría que arrebatárselo la Gran Depresión, el *crack*. Junto con la consolidación del sonoro, el golpe económico acabó por cerrar la carrera de Lloyd en 1938 con *Professor Beware. Safety Last!* representa en potencia su propia caída. El hecho de que sea el reloj quien lo sostenga en el vacío resume ese nexo de unión entre ficción y realidad: es cuestión de tiempo, todos caen.



Fig. 71. El financiero, sorprendido con el arma al cuello. Ha de morir en un baño mohoso.

⁴⁵ Edificio que Coppola usó para grabar la famosa escena de *El padrino* en la que Jack Woltz se encuentra una cabeza de caballo en su cama.

Finalmente añadimos *El crack* de José Luis Garci (1981): «rascacielos abajo se estrellaban/ como bolsistas la noche del *crack*./ Hoy todo el mundo es *crack*: galerías de moho» (2016b: 21). Igual que este poema, la película del director español es una obra cruzada de referencias al cine negro americano, homenaje y *remake* del género policíaco en la España que justo está estrenando la democracia. La imagen de un coche bomba nos lleva a pensar en ETA, la cual es referida a través de *For Me and My Gal*. Más adelante lo desarrollaremos. Lo importante aquí es que, de nuevo, Nueva York vuelve a hacer acto de presencia, con su ambición y con su ilusión. A un lado, está la fantasía del barbero Rocky (Manuel Lorenzo) quien explica historias acerca del Madison Square Garden, donde vio luchar a Rocky Marciano; la Penn Station y el puente de Brooklyn. Por contra, está el antagonista de *El Guapo* (Manuel Tejada de Luna), un expolicía cínico que trabaja para un financiero que en su obsesión sexual mató a una de sus prostitutas. Germán Areta (Alfredo Landa) es quien se encarga de asesinar al criminal (1:54:30): «la ceremonia de los ojos reventados,/ el clavel reventón de la mirada» [Figura 71] (2016b: 21). Estos versos pueden no solo hacer referencia al *reventón* de la explosión del balazo, el cual, por cierto, no se oye, sino que puede sugerir la ceguera de Danny (James Cagney) en *City for Conquest*. En su ascenso al éxito, las trampas de otro boxeador le hieren los ojos, es posible que termine por perder la visión.

Podríamos decir que la luz de la fama, la cual ansía por volver a tener el amor de su novia de infancia, Peg (Ann Sheridan), le ha cegado, igual que a Harold Lloyd. Los focos del campeonato mundial lo han dejado invidente [Figura 72], igual que cegaron a Rocky, el barbero, o como cegaron a Edipo, quien aparece en una película que ya hemos comentado: *Le testament d'Orphée*. Aparece andando, los ojos abultados, interpretado por Jean Marais, ignorando la presencia de Cocteau (1:15:05) [Figura 73]. El actor es aquel que interpreta el papel de Orfeo en la segunda de las cintas de la trilogía. El poeta que asciende desde los infiernos, en el último instante, justo antes de conseguir a la chica, resbala y cae, simbólicamente. La pierde a *ella*. Se convierte en Edipo.



Fig. 72. Danny escucha la música de su hermano. No puede ver prácticamente (1:20:50).



Fig. 73. Edipo (Jean Marais) se lamenta.

A toda esta colección de imágenes, *collage* montado mediante asociaciones, es necesario añadir a Lorca, un poeta para quien Nueva York fue relevante, pero para quien también el cine fue una fuente de inspiración; así lo defiende Brian Morris, entre otros, en «La pantalla cinematográfica como espejo en Cernuda, Lorca y Alberti» (2003). Charlie Chaplin es fuente, obviamente, de la obra del granadino *La muerte de la madre de Charlot*, obra que es referida por Gimferrer en el verso del poema: «con la novia de Salinger y Chaplin,/ Oona en el pescante de la luz» (2016b: 20). Aquí Oona se refiere a Oona O'Neill quien fuera esposa del actor británico pero quien también tuviera un romance con Salinger durante su juventud. El desfile alucinógeno de personalidades se sucede, de un encuadre a otro. Abandonamos a Lloyd y vamos a Chaplin y vamos a sus amores y vamos a Salinger y en última instancia, tras pasar por el armagedón nuclear y otras imágenes, volvemos a Lloyd. Así ocurre con Lorca, quien podemos intuir detrás de la selva cubana: «en la selva cubana van los niñigos» (2016b: 19) (menciona Cuba, además, porque en la ficción de Welles la acción termina en la isla). Su destino acaba por desembocar, mediante su propia simbología, en el verano del 36: «los caballistas de la soledad/ viven la muerte de García Lorca» (2016b: 21).

Toda la composición es igual que la película de Welles, es una persecución. Es Gimferrer persiguiéndose a sí mismo y a su propia vida a medida que discurren los fotogramas. A través de este recorrido antes que avanzar en la historia, el espectador rebobina en su vida. Acaban los versos por sentenciar: «Es excesivamente populoso/ el espacio que habita este poema» (2016b: 22). Y más adelante añade: «Tanto vivir por querer vivir más» (2016b: 22). Tanto es así que rescata también fragmentos de su propia obra. Ya lo ha hecho en «El Leteo», ahí ha reconducido sus pasos hasta «El tigre de Esnapur» y hasta *La calle de la guardia prusiana*. Aquí recupera *Arde el mar* y *Els miralls* con los versos: «Las vidrieras de sol de Kublai Khan/ aún no ven la luz de los espejos:» (2016b: 19). La mención del segundo poemario es evidente. Por otro lado, se ha de mencionar que Kublai Khan no solo es una referencia al Xanadú de *Citizen Kane* sino también un recuerdo del último verso de «Mazurca en este día»: «Kublai Khan ha muerto». Muere con él el espacio mítico, como ocurre con la interrupción del sueño de Coleridge en «Kubla Khan» según la explicación que da el poeta del origen de la composición. La recuperación de un antiguo poema es el lamento por la perdida de la mano escribiente que lo firmó y es también esa composición un lamento en sí por la desintegración de la infancia. Jordi Gracia resume el tema de los versos en la pregunta «*¿qué fue de mi vida?*», pregunta que establece la dominante del resto del libro, «puede trenzarse la maroma que reúna los poemas en torno a un tema» (1993b: 66). Aducimos, además, aquí intertextos hasta ahora no citados para ampliar el comentario al poema y es que Gimferrer afirma, ante la pregunta de *¿Cómo se hace un poema?*, que el juego de asociaciones y metáforas lo llevó hasta ese último verso que para él no solo remite a la defunción del gran emperador, sino también al anuncio que hallamos en Plutarco de que el gran Pan ha muerto. El

dios Sátiro, dios musical, salvaje y dionisíaco, ha terminado. Con el anuncio, se pone fin a una era mítica. A la confección lírica tan solo le queda el remate de un título: «Ya queda sólo el rito de ponerle título al poema. En este caso el título sirve al menos para recordar que una danza de origen polaco que estuvo de moda hace tiempo puede ser la cifra o evocar el ritmo de algo que nos pasa hoy, en este día. La diversidad de tiempos se condensa en una unidad que se hace presente, el poema recién nacido» (2002). Una música antigua (a la manera de Pan) acude a la memoria para dotarlo de pulso, un pulso que el avance del tiempo ha relegado a un mero recuerdo que ni siquiera muchos lectores, posiblemente, sean capaces de reconstruir. En «Mazurca en este día» se inscriben las huellas fosilizadas del tiempo mítico de la Historia y el relato.

Si retomamos «*Too much Johnson*» leemos también: «buffalo bill ha muerto, dijo e.e. cummings» (2016b: 20). Hemos comentado ya la entrada «La mort de Buffalo Bill» del segundo *Dietari* en 2.2.2. Retomamos la idea de que toda una epicidad se ha diluido con el paso del tiempo, una idealización que se relaciona con la pérdida de la infancia. Esto mismo lo hemos analizado en «Farewell» del mismo apartado y en *No en mis días* lo retoma en el poema «Pirenaica». Esta vez el personaje de Buffalo Bill se convierte en Pecos Bill, otro personaje clásico del *western pulp* que tuvo su adaptación de Disney y que formaba parte de la tradición cultural estadounidense. El poema se inicia: «—Yo vivo en la alacena del pasado/ —decía Pecos Bill». Este segundo verso se va repitiendo, a la manera de una canción infantil o a la manera del mismo eco que constituye la despedida del héroe en «Farewell». Menciona el arma: «—Barrilete, revólver oxidado/ —decía Pecos Bill». En este contexto de fugacidad vital el arma se atasca, el héroe ya no puede disparar: «—Cruje en falso el disparo encasquillado/ —decía Pecos Bill». En el mismo poemario usa una simbología pareja en «Microcosmos»: «el revólver de plata de la noche me ha herido». El arma se iguala con el cine: «Yo, que puedo morir de tanto estar vivido/ en las oscuridades del cañón de la luz:». El cine, la poesía, el sí mismo es un *pequeño mundo* del cual parece no poder salir. En *Litoral* se recoge un fragmento de su *Cine y literatura* en «Cine y surrealismo»: «veinticuatro fotogramas por segundo, microcosmos sucesivos de la imagen entre cuyas fisuras han pasado ya las lanzas hirientes del tiempo» (2003: 122).

Su literatura es su arma, pero esta quizás no baste, quizás no alcance a recobrar aquello que anhela: lo hemos reconocido ya en la conclusión del anterior apartado a propósito de «Primera visión de marzo» y «Segona visió de març». Podemos citar aquí los versos de Josep Pedrals quien prologa *El castell de la pureza* y considera que: «Gimferrer descarrega un nou cartutx/ amb la seva pistola de senyals:/ una bengala esclata en deu poemes» (Gimferrer 2014a: 9). Y, de hecho, el título del libro puede hacer referencia a lo que hemos visto en la conclusión al capítulo anterior. Un *castillo de pureza* puede ser la propia obra literaria. Incontaminada. Incomunicada, no permite salir nada, perderse nada. Ahora bien, no permite tampoco la entrada. Podríamos además pensar en el título de la película de Arturo Ripstein (1973). Ahora bien,

posiblemente nuestro autor usaría el título en castellano, además de que el tema y toda la simbología del libro no casan con el comentario político y la revisión del caso policial que hace el director mexicano y que años más tarde reharía Yorgos Lanthimos para su largometraje *Canino* (2009).

Entendiendo la obra como un pequeño mundo cerrado es necesario hacer notar que en *El castell de la puresa*, un poemario que pese a estar escrito en catalán tiene el mismo carácter que *No en mis días*, también encontramos la recapitulación sobre palabras del propio autor, quien acude nuevamente a «Mazurca en este día» a través del poema «El Claustre Verd». Se refiere aquí al claustro lluvioso que aparece en el poema de *Arde el mar*: «Així viurem de l'aigua despertada,/ com el diluvi que en el Claustre Verd/ sembla que hagi amarat les figures d'Uccello». Y a eso podríamos añadir otros dos versos: «Ni Brigadoon ni Xanadú: fogueres/ que mai no acaben de cremar, de foc/ que mai no crema i només transfigura». Xanadú hace referencia a ese *Kublai Khan* que escribió en 1966 y, a su vez, a Orson Welles con el palacio de *Citizen Kane*, cineasta al que admiró como joven espectador. Por otro lado, 'Brigadoon' hace referencia a la película homónima de Vincente Minnelli de 1954, musical (protagonizado por Gene Kelly y Cyd Charisse) que se ambienta en un mítico pueblo de las Highlands escocesas, antítesis del absurdo urbano, el cual tan solo aparece sobre la faz de la tierra una vez cada cien años. Es, igual que el cine en sí, un emplazamiento atrapado (o salvaguardado) por el tiempo. Su *hoguera* nunca termina de quemar, esto son sus colores, su recuerdo, tal y como pasa en *Citizen Kane*. Al final se quema parte de toda la herencia que ha dejado Charles Foster Kane. Un plano general en movimiento revela un haber descomunal, símbolo de una vida de opulencia (imagen que podría servir para describir también el ahogo saturado de «*Too much Johnson*»). Algunos objetos los están quemando en un horno. No todo es de valor. Todo el mundo se ha preguntado acerca de *Rosebud*. ¿Qué es eso? La cámara se acerca hasta las llamas. En su trineo de infancia leemos la palabra. Todo un gran viaje a través de los intestinos del poder le han servido al magnate para nada, para darse cuenta de que siempre, lo que echó de menos fue su niñez, su Brigadoon personal.

Resulta remarcable que sea en estos poemas, propios de su última etapa, donde el tiempo y la muerte son reflexión constante, donde vuelva de forma tan recurrente al poema que abre *Arde el mar*, libro que, a fin de cuentas, pese a no ser el primero, para muchos lectores *sí* fue el primer poemario de Gimferrer. A la manera de las *visiones de marzo* que hemos comentado, la voz poética se repliega sobre sí misma y cierra con ello su propio ciclo.

Con todo, debemos volver a «Microcosmos» y añadir a las metáforas del *círculo*, el *revólver* o el *cañón* otro símbolo recurrente. Este es el agua.

Pinta la lluvia al sesgo los cristales de plata

o, si parecen plata, son cristal transparente:
en los ojos del día pone el agua una lente
y en catalejo inverso mi vivir se desata.

El agua, representación de ese mundo de ensueño, lo invade todo. En la contemplación, antes que acercar las cosas, el sujeto las aleja pues *invierte el catalejo*. Pero como ya ha reconocido en «El Leteo»: «el olvido es hermoso». El pasado atrae por su misma lejanía y hiere. En «El Leteo» también leemos: «El Leteo de plata desarmada/ el Leteo de plata derramada en la noche que ha amanecido ayer». El reflejo que devuelve el río, es en sí el disparo. El sujeto queda desarmado. Se le ha encasquillado el revólver. *No en mis días* es, en su conjunto, una despedida, como la que encontramos en el final de «Pirenaica», el cual se resuelve con una variación: «Por los campos camina el emplazado. Se llama Pecos Bill».

Hemos tenido un movimiento de acercamiento y alejamiento. En primera instancia damos con la cercanía de lo que dice el personaje. Finalmente, a la manera de Shane, se marcha, dejando tras de sí tan solo su nombre, obsesión que recorre todo el poemario de *No en mis días*: nombres que son la reverberación de otros tiempos, que simbolizan no lo que fueron sino lo que ya no son. Sea por ejemplo *Long day's journey into the night* obra de teatro de Eugene O'Neill que fue adaptada al cine en 1962 por Sidney Lumet. El título, sin embargo, se menciona en «Teatro de sombras» (2.2.3.4.) donde la voz poética vuelve a 1937, contemplando lo que parecen imágenes de archivo de la Guerra Civil y resituando la significación del título en un contexto bélico. Esas imágenes son *la noche*. Dice la voz lírica: «Nadie ganó la guerra en la plaza del Ángel». Al inicio de la composición ha mencionado a Joris Ivens, director de *The Spanish Earth*, película que aparece en «Relato a dos voces». Gimferrer está replegado su poesía sobre sí misma. Está volviendo a sus textos. Los está revisitando. Esa vuelta al pasado resulta tan violenta como las imágenes que aparecen en el documental de Ivens. Asegura el *yo* lírico: «el león de la Metro más carnívoro⁴⁶». Es de esta forma que los intertextos asaltan los versos, los llenan, se convierten, como «*Too much Johnson*» en una composición populosa. Y es que todo el *grriterío* que se agolpa en este último poema está cargado también de violencia («parodiando procesos de Moscú/ del 37, Joe McCarthy punza/ y My Lai nos repite Casas Viejas,/ mimetiza Guantánamo el gulag» (2016b: 21-22). Empezando por la mención de la bomba atómica podemos continuar por los versos que rezan:

(Hotel Ercilla, orín en *La Araucana*,
oráculos de Carlos Andrés Pérez,

⁴⁶ Quizás león que ejerce de contrapartida al león soviético: 2.3.2.1.

como la Garland: *For me and my gal*) (2016b: 20-21).

El referente cinematográfico es usado por tan solo una escena. Lo comentamos. A finales de los 90 el gobierno de Felipe González rompe negociaciones con ETA y decide enviar a 11 etarras a Venezuela, por entonces gobernada por Carlos Andrés Pérez, quien acoge a los terroristas tildándolos de exiliados y activistas. Días después de su llegada, estando en el hotel La Mirage, el edificio en el que se hospedan es tiroteado, por lo que las autoridades deben esconderlos. Siguiendo el hilo del hotel debemos ir 6 años atrás, momento en el que un grupo armado escindido de ETA asesina al senador socialista Enrique Casas. En plena campaña electoral, Txiki Benegas, que por aquel entonces era secretario del Partido Socialista de Euskadi, se entera de la noticia en el hotel Ercilla de Bilbao. En el poema, Gimferrer, unos versos antes, ha mencionado el caso de los GAL. En resumidas cuentas, realiza una anatomía del *ojo por ojo, diente por diente*, de una espiral de violencia terrible que descubre recorriendo toda su trayectoria vital. ¿Por qué *La Araucana*? Por ser su autor Alonso de Ercilla quien describió en su obra épica la conquista del Arauco. El movimiento, sin embargo, de los 11 terroristas, es descrito como *orín*, como conclusión triste a toda una historia de conquistadores. ¿Y Judy Garland? En la película ella interpreta el papel de Jo Hayden, una bailarina de vodevil. El filme es una película de propaganda, producida en 1942 que trató de animar a los espectadores a alistarse en el ejército y marchar a Europa. Es, al fin y al cabo, una incitación a la violencia revestida de toda una coreografía risueña, protagonizada por dos de las sonrisas más alegres de Hollywood, sea la de la chica que recorrió los caminos de Oz o sea la de Gene Kelly. La historia, al ambientarse en la I Guerra Mundial, tiene como telón de fondo el frente alemán, donde muere el hermano de Jo. Ella se entera mediante una carta (01:16:00). Se construye algo muy cercano al cuadro de Vermeer *Mujer leyendo una carta* [Figura 74]. El cine le sirve a Pere Gimferrer para dar imagen a la funesta noticia que recibe Txiki Benegas.



Fig. 74. Jo se entera de la noticia.

Finalmente, si volvemos a «Pirenaica», debemos reflexionar acerca del título, el cual podemos relacionar con los «valles perdidos bajo las temblorosas/ estrellas...» de «Farewell». Esta vez es la orografía catalana la que construye este *adiós*. No podemos evitar tampoco mencionar «Relato a dos voces» donde es Zapata el que deja por los caminos el recuerdo de su epicidad: «el viento lleva rosas heridas por las calles de Morelos/ el corcel blanco sin jinete».

En el mismo poemario, «Devanadera» refuerza nuestra clave de lectura. El título nos ofrece dos posibilidades. Por un lado, puede hacer referencia a la herramienta en la que colocar una madeja para devanar el hilo. Los recuerdos se unen los unos a los otros. O, por otro lado, también refiere el mecanismo usado para cambiar rápidamente de decorado en las obras teatrales, normalmente haciendo girar dos tornos, un fondo pintado nuevo hace acto de presencia, a la manera del paisaje que cambia en el viaje en tren de los amantes de *Carta de una desconocida* (2.3.1.1.). Teniendo en cuenta la importancia del fingimiento y de la idea del teatro en este libro podemos convenir en que ambas lecturas son apropiadas.

Nos interesa aquí, también, la aparición del filme *The Most Dangerous Game* a partir de la mención de su antagonista principal: El conde Zaroff (Leslie Banks). En el poema leemos: «merecía vivirse en un país de emboscadas/ en la isla del conde Zaroff,/ merecía vivirse que en la noche no se abren los ojos,/ y caeremos todos como Zaroff del ventanal de luz». La película trata sobre un noble ruso, exiliado de su país, aficionado a la caza de humanos. A su isla llegan incautos naufragos que luego son usados como presas. Para disgusto del vil villano, llega uno de los mejores cazadores americanos: Bob Rainsford (Joel McCrea). Él, junto con Eve (Fay Wray), consigue derrotar al pérvido cazador. La escena que cierra la película es la del conde cayendo por la ventana, muerto; mientras a lo lejos, en lo que parece un entorno paradisíaco, los que (intuimos) serán futuros amantes escapan con lancha. Gimferrer reaprovecha el intertexto y es ahora la vida la que se escapa al final: «Caballero y ladrón es el tiempo,/ caballero y ladrón, me queda poco tiempo, mucho,/ sí, *life is very long*, cabezas de grifones y de leones en un bargueño estilo Remordimiento son los días que quedan». A continuación, en el poema, leemos los versos antes citados. Convocados, acuden también los filmes de Arsène Lupin (el caballero ladrón) quien fue inmortalizado en la gran pantalla en numerosas ocasiones, también T. S. Elliot y, finalmente, «Julio Desnoyers» avanzando «con la carga explosiva por los campos de Francia», en clara referencia no solo a la novela, sino a la película de Minnelli: *Four Horsemen of the Apocalypse* (1962). Tras su recuerdo o su recuerdo tras él, el *sujeto* ha sido cazado. Huye la juventud como huyen los amantes, los cuales imagina, quizás, siendo él y Cuca: «ya con los ojos de Cuca/ clavados en este pecho». El verso puede hacer referencia a la figura que sirve de aldaba de la puerta principal del castillo del filme. Esta representa a una chica que parece ser secuestrada por una especie de diablo. Una vez dentro del edificio vemos que esa figura se ha convertido en un centauro realizando una suerte de rapto de Proserpina representado por un enorme tapiz. Ambos personajes tienen una flecha clavada en el pecho, como si fuesen la alegoría de lo que el espectador sospecha debe de ser el pasado del conde, una especie de despecho cargado durante mucho tiempo. En el poema, esa flecha, se clava en la emoción del *yo*. Resulta, además, significativo que, al igual que en «*Too much Johnson*», la caída vuelva a usarse como metáfora de ese descenso a los

infiernos del tiempo, de ese hilo que ha de guiar a través del laberinto amnésico del minotauro. El *yo*, igual que esos personajes que llegan a la isla, se nos muestra perdido y desorientado.

2.4.2.2. El amor de los nombres

Si bien el cine puede ser una reflexión acerca del pasado, también puede muchas veces ser usado como expresión del amor. En *El diamant dins l'aigua* hemos comentado la sección dedicada a Mizoguchi que cuenta con tres películas: *Chikamatsu monogatari*, *Saikaku Ichidai Onna* y *Shin heike monogatari*. Hemos comentado en el capítulo de la *Evocación* cómo «Oharu» y «Shin heike monogatari» realizan una écfrasis de las películas a las que apuntan. Ahora bien, «Chikamatsu monogatari» se construye alrededor del título en español: *Los amantes crucificados*.

La llum del cirerer:
un sol crucificat.

La *luz japonesa* del filme, esa *luz de cerezo* es representada como un *sol*, ahora bien no parece haber ninguna alusión exacta a escena alguna de la película. Sin embargo, hay un cuarto poema que puede servirnos para comentar de nuevo estas tres composiciones. Este es «La mirada» que se encuentra en la misma sección:

I és aquesta mirada: el món esdevé espai que s'esbalça, l'ull es marida i es mesura amb la claror, la durada s'anulla als plecs d'or de l'instant. Joieria.

Los tres poemas son poemas de amor hacia las películas que replican precisamente el romance trágico que encontramos tanto en *Saikaku Ichidai Onna* como en *Chikamatsu monogatari*; de hecho, la sección siguiente se titula «Lleis d'amor». *El ojo se marida* con cuanto ve, se *mide* con ese *sol crucificado* y reflexiona acerca de la anulación del tiempo. Aquí la mención de las películas va orientada no solo a su descripción o écfrasis, sino que revierte en una reflexión ontológica acerca de la naturaleza efímera de la imagen y su grandeza sublime. Fijémonos en los términos con los que describe la obra del japonés en 1965: «Hay un signo que distingue a las máximas creaciones estéticas: la sensación de ser invadidos por algo a la vez extrañamente próximo y más grande que nosotros mismos, sea la música de Bach, la pintura de Vermeer

o la poesía de Eliot» (1965c). Es desde un formato escueto que la voz gimferreriana aborda la incommensurabilidad de la obra del realizador. Una tensión que apunta hacia lo indescriptible se desprende de una voz poética que parece quedarse sin palabras y quedarse en el límite de la ficción, en su umbral, en «aquest ventall, aquest polsim» que ya lo hemos dicho, es la luz del proyector (2.1.1.3.). Son títulos que cargan con todo su peso cultural la confección de composiciones que se acercan mucho a la epigramática del haiku. No son meras historias sino que se emparentan directamente con la *mirada*, con el *microcosmos* de un director: Mizoguchi.

En el número 138 de *Film ideal* Gimferrer publica su artículo: «Una visión del mundo». Las primeras líneas ya dejan muy claro el tema: «Toda obra de arte aspira fundamentalmente a hacernos accesible la visión que del mundo tiene su autor» (1964c: 112). Más allá de las historias o de su narración, que suele ser el asidero principal de cualquier espectador para generar significado, Gimferrer busca esa *visión*. Y a lo largo del artículo en la revista de cine realiza una disección de las diferentes miradas que se han sucedido a lo largo de la historia del cine. En el anexo B reconoce: «Hay una manera de mirar el cine que consiste en ver solo lo que tiene de imagen y sonido, no el motivo que le da pie. De hecho, muchas veces leyendo cosas argumentales de novela, a veces, y de cine, me entero más de lo que veo o de lo que leo que de lo que me están contando. Me interesa mucho más lo otro».

Si debemos hablar de amor, sin embargo, no podemos olvidar *Amor en vilo* y *Tornado*, dos poemarios que, como ya hemos dicho, usan la confidencia y la complicidad como creador de posibles significados. Es aquí que los títulos, a diferencia del apartado anterior, no se convierten en vestigios del pasado, en colecciónables que se acumulan en el recuerdo, sino que apuntan más bien hacia lo vivo, hacia películas que evolucionan en sus sugestivos nombres.

Empecemos por el primero de los poemarios. En *Amor en vilo* encontramos «Vedo nudo», el cual ya hemos comentado (2.1.1.4. y 2.2.5.). El cuerpo textual no se orienta hacia la resignificación de ninguna escena, solo usa el nombre, *veo desnudo*, para acompañar una escena erótica. Sí que es remarcable la fecha de estreno, pues coincide con ese año en el que Cuca y Gimferrer tuvieron un idilio. Y al hilo de este poema debemos mencionar «Ai no korrida» de *Tornado* que hace referencia a la polémica película *El imperio de los sentidos* de Nagisa Oshima (1976), donde el sexo explícito aproxima la obra a la pornografía. En las palabras del barcelonés se vislumbra también ese estilo sin tapujos, donde precisamente las metáforas veladas acaban por reforzar la carnalidad de la escena: «apostada en su ser, se abre camino/ por galerías de aguas indistintas,/ como yo he buceado en tu existir» o «la caída en tu hondura desprendida,/ el rastrillo y el bieldo de tu luz:/ soy una nerviación para tu hoz».

Siguiendo el erotismo y no dejando de lado *Tornado* también retomamos los ejemplos de «Jaws» y de «Run silent, run deep». En el primero los versos terminan: «tu murmullo de nieve penetrada/ como la daga que penetra al sol». Situados en coordenadas lúbricas, la simbología fálica toma un especial protagonismo, lo mismo que la boca, accediendo a partir del título a una doble significación. El *tiburón* como *pene* y a la vez las *mandíbulas* como *devoradoras* de ese mismo *pene*. En esa ambivalencia, «Run silent, run deep» se reconfigura como el águila que entra en barrena desde el cielo hacia su presa: «En lo transparente vive el águila/ [...] yo cierno así mi pálpito en tu cuerpo». El intertexto cinematográfico queda en un segundo plano, presta sus palabras para discurrir por otros caminos, quizás siendo remarcable que un filme bélico sea reconfigurado no ya como una historia acerca de la muerte y la violencia submarinas, sino como una oda a la sexualidad⁴⁷.

Sírvanos el deseo hasta ahora desplegado para retomar *Amor en vilo* con «Crimes of passion», película que en español se denominó *La pasión de China Blue* (Russell, 1984). Es una película erótica que trata sobre una chica corriente que de noche se viste con ropa sugerente, se toca con una peluca rubia y ejerce la prostitución. Todo esto es vigilado y juzgado por un torturado predicador interpretado por Anthony Perkins, actor que aparece con cierta asiduidad en estos poemas y con quien quizás Gimferrer sienta cierta identificación, pese a que hay que señalar que ejerce de antagonista. Ahora bien, pese a ser un creyente fervoroso, no puede evitar mirar a China Blue (nombre profesional de Joanna, el personaje que interpreta Kathleen Turner) a través de una mirilla. El placer escopofílico lo invade, llevándolo a un estado de mortificación constante, pues se siente perseguido por su propia moral. Gimferrer posiblemente se sienta identificado no con esa ética penitente, sino más bien con la erótica del *voyeurismo*. Si acudimos al libro, encontramos la referencia al pelo de Cuca: «y tu pelo de oro que en mis labios derramo». Nuestro autor, puntualicemos, no solo se sirve de este detalle, sino que se adueña a su vez de la profusión sexual que destila la película. El soneto alejandrino (escogiendo un verso con reminiscencias claramente modernistas y apuntando hacia el imaginario más vitalista del sensualismo de Rubén Darío) concluye con una escena de ahogamiento:

son de coral y fuego y de oro los lazos
que me estrangulan cuando con tu cuerpo me inundo;
más que vivir, sabré por ti morir a plazos.

⁴⁷ La inversión de los términos lo hemos visto con *Nido de escorpiones* (2.3.2.1.). Si el cine es espejo; debe ser, en consecuencia, mirada contraria.

En la película encontramos una escena (01:20:00) en la que China Blue ata a un policía a la cama. No lo estrangula exactamente pero primeros planos de los lazos, de los tacones clavándose en la piel del agente y de la porra introduciéndose entre sus piernas revelan una escena igualmente violenta, imágenes que desde su posición de *mirón* Anthony Perkins contempla. Dicho esto debemos añadir que, igual que en Gimferrer, en la película es muy importante el propio mundo cinematográfico. Disponemos de varios diálogos esclarecedores al respecto. En el primer encuentro entre el predicador y China Blue, él le pregunta el nombre. A la respuesta, él contesta: «I like it. It's rather exotic like something out of Charlie Chan». Ella responde: «B movies have always been my inspiration» (00:35:32). Inmersos en una sexualidad *camp* el cine se revela inspiración. Punto de partida y punto de retorno, ofreciendo la voz de Perkins una referencia popular que Gimferrer ya recogió en su momento, tanto en su segundo *Dietari* como en *La muerte en Beverly Hills* (2.1.2.1.). A esto añadimos otro de los diálogos. Uno de los clientes de Joanna se ha enamorado de ella. Se lo confiesa. Ella se niega. Aduce que en el hotel en el que pasa las noches, ella se siente libre, quizás como en todos los hoteles que hemos visto que han recorrido Cuca y Gimferrer a lo largo de las páginas del poeta. Ella no quiere ningún romance, no quiere que nadie se enamore de su *yo* real: «That hotel is the safest place in the world. I can do anything there, I can be anything I can dream of, because it's not me» (01:30:23). El *hotel* es en la página de Gimferrer la metáfora del libro de poemas, el edificio anónimo es la protección de la *mascarada*, el juego de una ficción desatada. Con todo, no podemos tampoco dejar de lado que la protagonista vive en el arte. Las paredes de su casa están decoradas con cuadros centrados en la temática del amor o del sexo y el propio filme intercala, en las escenas sexuales, imágenes de pinturas y dibujos que revelan cómo se siente la protagonista, porque ella tan solo puede vivir a través del filtro ficcional, sea en una película de serie B o pornográfica o sea en los referentes más elevados de la cultura refinada. Encontramos *El beso* de Magritte (00:51:20), la *Ofelia* de John Everett Millais (1:22:37), pinturas eróticas *shunga* (00:13:50) o algunos de los dibujos de Aubrey Beardsley de *Lisístrata* (00:05:13).

En «Sunrise», y continuando con *Amor en vilo*, de Murnau (1927) encontramos también una relectura de una de las escenas o, acaso, del propio título. La escena que aquí se escoge como punto de apoyo es la última, y es la que da nombre al largometraje. Sale el sol, después de que el protagonista haya creído ahogada a su mujer. Todo ha salido bien. Ella ha podido ser rescatada. Los amantes se funden en un beso. El amor de ambos se ha puesto a prueba, pero finalmente triunfa la verdad, frente a la concupiscencia que plantea la chica recién llegada al pueblo. La idea del rescate de un idilio que parecía muerto no nos es nueva: «Soy el alba de mi resurrección». Quizás pudiéramos añadir que a lo largo del filme, el director alemán usa con frecuencia la sobreimpresión. ¿Encontramos eso mismo en Gimferrer? «y ya tu cuerpo/ tiene los ojos con que mira el alba,/ me mira como el cielo enrojecido». Amanecer y mirada se mezclan. Pudiera ser.

Ahora bien, no debemos olvidar que la referencia no está en el cuerpo, sino en el título y, por lo tanto, es un paratexto añadido *a posteriori*, que repiensa lo escrito, que añade otra capa de significado, que es la que justo nos encontramos comentando.

Pensemos, si rebobinamos, que China Blue no propicia el texto, sino que es una escena de sexo desenfrenado la que deriva en China Blue. A lo largo de este trabajo hemos visto esta dinámica. Las referencias en el cuerpo textual son aquellas más susceptibles de adentrarnos plenamente en una escena, en un estilo, en una idea de película, usen el intertexto en un sentido irónico o mediante una voluntad imitativa (esto último es lo que habríamos visto en *Evocación*). Es por ello que augurar aquí una sobreimpresión, antes que una metáfora, un símil o una hipálage, sería posiblemente demasiado arriesgado. Eso sí, comentamos algo que ya hemos dicho, la protagonista es rubia y Cuca es rubia. Esta última, a la manera del texto, es un punto de acceso al título, a la referencia superficial, al juego de ilusiones e hipertextos (*o hipercuerpos*) y no al revés. Así ocurre en «Quatorze juillet», referencia a la película de René Clair (1933). El poema podría evocar las últimas imágenes del filme, en las que los amantes asisten a un baile, deben marcharse por la lluvia y se refugian en un portal para besarse. En Gimferrer leemos: «Tu cuerpo en equilibrio me anonada,/ bailarina del aire matutino/ [...] y hay en tus ojos una luz de aguada». O quizás, simplemente sea porque Cuca es rubia como la enésima protagonista enamoradiza o pasional que encontramos aquí. Muy similar es el caso de «Middle of the night», título que nos dirige al filme de Delbert Mann (1959). El cuerpo textual describe una escena sexual, con toques de poesía mística, que ocurre *en mitad de la noche*. No parece haber una relación mucho más estrecha, más allá de que el *tú* es aquí una rubia Kim Novak.

Quizás la máscara que nos pueda sorprender sea «Senso», un poema donde el *tú* le besa las manos al *yo* y que nos orienta hacia la película de Luchino Visconti de 1954. ¿Por qué ha de sorprendernos? Alida Valli, la actriz en el papel protagonista de la condesa, es pelirroja. No obstante, son sus manos aquí el primer plano que copan cuanto es deseado. El erotismo se compone de un *collage* quizás irónicamente frankensteiniano, un despiece y reensamblaje que tiene lugar tanto en la imaginación, como en el propio cuerpo del poema. Fijémonos en que son los pies aquellos que saturan los ángulos del encuadre en «The barefoot contessa» comentado en 2.1.1.1.

¿Acaso haya referencia a alguna escena? Puede pensarse en el momento romántico que comparten los amantes en el dormitorio de la condesa (00:54:50), pues de nuevo el erotismo asalta la imagen: «a tientas estas manos hoy se cazan,/ a tientas no recobrarán la calma/ si en el palpar no se desamordazan». En 1966 nuestro autor considera respecto al filme que «pese a la profundidad de campo, a la nitidez y movimiento de los segundos términos [mejorables según su consideración], tenemos la invencible sensación de que aquel

mando está pintado sobre un lienzo y no podríamos entrar en él» (1966d). *Amor en vilo* se constata como una reconstrucción del amor a partir de la reconstrucción de la mirada. Cuca no es un poema. Cuca es *Amor en vilo*.

Muy estrechamente relacionada con esta composición podemos añadir «Lady in the lake». La película homónima de Robert Montgomery de 1947 consigue anclarse al libro gracias a la cabellera rubia de Audrey Totter. Ella encarna el personaje que ha de contratar los servicios de Phillip Marlowe (Robert Montgomery). Nuestro poeta coge el mismo título pero no parece referirse a ninguna escena en concreto, nuevamente. Destáquese que el director consiguió con este largometraje un auténtico fracaso. Buscó innovar usando una cámara subjetiva constante, es decir, el espectador es durante toda la historia el investigador. De hecho el *slogan* promocional fue. «You and Robert Montgomery solve a murder mystery together». Sin embargo, cuando la idea pretendía plantear una experiencia inmersiva, consiguió todo lo contrario. Quedémonos con que en algunas ocasiones la cámara coquetea con la rubia. Quizás a modo de fantasía aquí se retoma esa idea. Sin embargo, quizás no debamos discurrir por ese camino y debamos imaginar algo mucho más sencillo. En la composición se habla de un bosque. ¿Acaso estamos cerca de un lago? ¿En un entorno campestre? «Desde las ramas hasta la semilla/ incendias lo que soy y puedo darte./ En el bosque del tiempo y del arte/ ha raptado mi ser tu maravilla».

Esa mujer en el lago puede ser Cuca, pese a que sea un cadáver femenino el que dota de sentido al título, o puede ser que solo sea porque es rubia y Totter fue un ícono sexual. Sin embargo, ¿y si tiene que ver con el fracaso del que hemos hablado? Cuando hemos leído las palabras de Gimferrer afirmando que *Senso* plantea un mundo infranqueable, hemos llegado también a la conclusión de que el autor se repliega sobre sus palabras y se rehace, a la manera de un rebobinado. *Sí que he podido entrar*. ¿Y si «Lady in the lake» es un *más difícil todavía*? Mediante un intertexto que precisamente imposibilitó al espectador mantener el pacto de ficción, el sujeto poético penetra extasiado, es raptado, hasta ese *bosque secreto del arte*.

Pasamos así a *Tornado* del cual ya hemos adelantado algunos ejemplos. En *Invocación* hemos mencionado «The Ox Bow incident» (2.2.2.) que usa el intertexto de una película que directamente no se centra en una trama amorosa. Posiblemente jugando con la traducción del título, se alude al yugo. Realmente, siendo rigurosos, no pudiera ser así, ya que Ox-Bow hace referencia a un lugar. Sin embargo, tomada literalmente, la palabra designa la herramienta para formar una yunta de bueyes. ¿Pudiera ser una alusión a los pechos? En el cuerpo del poema no hay mención alguna del objeto. El único asidero al que podemos atenernos son los versos: «asido al fin, como al leñame vivo/ un naufragado en aguas despaciosas». ¿*Asido-abrazado* al cuerpo del *tú* convertido en *yugo*?

Retomemos la idea del *tu* como un punto de acceso al *ella*, o del *cuerpo* como un camino hacia el *título*, con «L'amour l'après-midi» que refiere la película de Eric Rohmer (1972). Es esta una cinta reflexiva, que pone sobre la mesa toda la meditación acerca del amor llevada a cabo por el mayo del 68 y por filósofos como Marcuse. La vida burguesa y el amor libre chocan. Esto no tiene su eco en la composición de Gimferrer y, posiblemente, haga referencia a una escena sexual por la tarde. Nada más. Aunque la *voz en off* del protagonista nos devuelve a *La pasión de China Blue*, cuando el protagonista, Frédéric interpretado por Bernard Verley, paseando por la calle valora la atracción sexual que siente por todas las chicas que pasan y cómo su esposa anula la necesidad de acostarse con ellas, pues reúne en sí todos los cuerpos que ha deseado alguna vez:

Je ressens profondément leur attirance sans être attiré pour autant. Et cela ne m'éloigne pas d'Hélène, bien au contraire. Je me dis que ces beautés qui passent sont le prolongement nécessaire de la beauté de ma femme. Elles l'enrichissent de leur propre beauté tout en recevant un peu de la sienne en retour. Sa beauté est le garant de la beauté du monde, et vice-versa. En étreignant Hélène, j'étreins toutes les femmes. (00:19:00).

El abrazo a Cuca, lo hemos visto sobradamente, es el abrazo a todo un elenco de divinidades cinematográficas. El cuerpo textual, igualmente, recibe esa nueva mirada que le proporciona el encabezamiento y este camino nuevo que dibuja no provoca el alejamiento de uno y otro, no entran en conflicto, sino que el significado se refuerza, sus lazos se estrechan, para convertirse en un constructo homogéneo que supera el mismo proceso de escritura. El orden común de los factores acaba por derivar en un producto que desobedece a la dislocación temporal y que reúne en sí una experiencia lírica que no permite la separación de sus partes. Cuca, al igual que la cultura y al igual que el estilo, a veces, abigarrado de la expresión gimferreriana, es saturación de sentido, es copulación en todas sus acepciones. Así lo expresa el polisíndeton que vertebría los dos primeros cuartetos del soneto:

Ella me daba el aire entumecido
y las arras del viento en el jardín
y las oscuridades sin sonido
y en sus nalgas de oro un polvorín

y yo viví como quien no ha vivido

y cuya vida pende de un jazmín
y por tu cuerpo el paraíso mido
y en la mano me estalla tu fortín,

Quizás todo este viaje semiótico, sin embargo, haya querido extraer conclusiones de más. Quizás no, teniendo en cuenta que trabajamos con un poeta que valora considerablemente la relación entre fondo y forma. Con «L'amour l'après-midi» podríamos simplificar nuestra interpretación, sin quedarnos en solo una tarde de sexo (como si no pudiese ser suficiente), y añadir que el protagonista se replantea su matrimonio al volver a encontrarse con Chloe, una chica de su pasado, al igual que Cuca vuelve desde 1969. Y pudiera ser que no debamos descartar ninguna de las conclusiones, asumiendo que todas nos ofrecen vías de lectura válidas: sea a través de datos biográficos, sea siguiendo un estilo homogéneo contrastado o sea a partir de la comparación de dos textos mediados por una distancia considerable.

No dejando de lado el hilo autobiográfico, podemos acceder a «Remember my name», poema que apunta directamente al largometraje de Tak Fujimoto (1978). Una antigua amante, Emily (Geraldine Chaplin), vuelve a Neil (Anthony Perkins [de nuevo]) para derrumbar su mundo y ponerlo patas arriba. Justo al inicio del largometraje vemos que él se dedica a la construcción de una casa. En el cuerpo textual el nombre va a ser la sinédoque estructuradora de la simbología: «el viento que desnuda sus ojeras,/ se ha llevado tu nombre allá, en volandas», «tu nombre es una rosaleda oscura», «lo deletreo en las constelaciones», «lo pronuncio a solas», «la voz del viento desprendido», «para decir tu nombre soy el viento», «es tu nombre la presa de los aires», «y tu nombre se funde con la luz», «las sílabas del aire enfurecido»...

Por otro lado, también en *Tornado* encontramos «The big night», título de la película de Joseph Losey (1951). Es esta una historia acerca de un adolescente (John Drew Barrymore) que pretende crecer antes de tiempo y pasa una noche viviendo el oscuro mundo adulto de la urbe. Pudiéramos pensar leyendo el poema de Gimferrer que lo que se refiere es un momento íntimo del día. Y es así. Lo que pudiera ser un baile o una escena sexual se va desarrollando. Es en la conclusión de los dos últimos versos que encontramos el engarce con la obra del estadounidense: «por tu mensajería de marfil/ viven en mí cuchillos en abril». La referencia a «Cuchillos en abril» de *Arde el mar* nos dirige directamente al tema de la adolescencia: «Odio a los adolescentes./ Es fácil tenerles piedad». El lamento por un mundo perdido queda condensado en los versos de esta primera voz y encuentra en la piel *de marfil* de Cuca su redención, pues su *mensajería*, aquello que le comunica remite directamente a un estado de éxtasis juvenil. Añádase que Gimferrer no usa un filme cualquiera para hablar sobre adolescencia, sino aquel que usa una escena que se ha repetido especialmente

en este trabajo: el sujeto apunta con una pistola hacia un espejo-cámara⁴⁸. En este caso; George, el protagonista, tras ponerse la ropa de su padre y coger su arma, comprueba el resultado en el espejo (00:15:02). Se enfrenta a su propio reflejo. La piel de Cuca lleva al *yo* a enfrentarse a una versión más joven de sí mismo.

Como ejemplo último de este mismo mecanismo aducimos «Is Paris burning?» que refiere al largometraje de René Clément (1966), una película bética cuya temática no encuentra realmente un eco en la composición. *Arde París*. ¿Una noche en algún hotel de París? Resulta remarcable que aparezca Calvero, el personaje interpretado por Chaplin en *Limelight* (1952), quien representa una persona algo triste, alguien que fue, que sueña con los aplausos que despertaba y que no deja de revivir una y otra vez su juventud, invitando en un número final a Buster Keaton para certificar el final de una época, la del propio mundo que vivió el cómico. El *yo* poético se convierte en un Chaplin nostálgico acerca de su juventud: «por las calles de Londres va un amante,/ Calvero con el alba envejecida,/ y lo que ven sus ojos nadie vio:». Esos dos puntos, entonces dan acceso a la segunda parte del poema. Hasta ahora nos hemos situado en París, cerca del Moulin Rouge («las aspas persiguen nuestros cuerpos») en una noche íntima («A tientas en la noche temblorosa/ te repito los árboles dormidos») y pasamos a encontrarnos con el día colorido, la juventud y la noche iluminada: «aquel latir de muselina rosa/ que me salva los labios en tu piel», «las esquinas talladas de esmeralda», «por el viento nocturno, el sol de plata», «despacio vierte su perfume el sol», «y el cielo ensortijado se desborda/ como la marquesina del champán» o «la jardinería de mis años:». Del blanco y negro de *Candilejas* o de *Is Paris Burning?* pasamos a un technicolor rejuvenecedor. El último de los versos citados, terminado mediante los dos puntos, desemboca en una nueva parte. Esta vez no ha de ser ni el presente ni el pasado, sino el propio poema: «este cordón de nubes que te doy». Ya lo hemos dicho. *Amor en vilo* y *Tornado* certifican un movimiento de *tesis-antítesis-síntesis*. Presente y pasado encuentran en el poema su desembocadura y su cristalización. Aquí queda «la escoria de la luz embravecida» o «la oscuridad sin fin de los amantes» que han de amarse en esos *papeles-nubes* para siempre. «Asiendo aquí, con nuestra vida entera,/ los labios rosa del anochecer».

París, símbolo cinematográfico, arde con todo su estrellato y su apelación al amor. Podríamos decir que, al igual que en «*Too much Johnson*» hemos encontrado demasiado Nueva York, aquí encontramos también un intertexto populoso. El elenco de actores que participó es remarcable: Jean-Paul Belmondo, Alain Delon, Orson Welles, Charles Boyer, Kirk Douglas, Simone Signoret, Anthony Perkins —otra vez— o Romy Schneider, entre otros. Alrededor de los nombres y los amantes se organiza la resurrección de todo un

⁴⁸ En la figura 12 (2.1.1.1.) encontramos a Hayworth en *Lady from Shanghai*; en la figura 27 (2.1.2.1.) encontramos la escena final de *The Great Train Robbery* y en la figura 28 (2.1.2.1.) tenemos el enfrentamiento de *Un chien andalou*.

mando. Encabezamientos y cuerpos se mezclan, sentido y recuerdos se confunden en una estructura bidireccional que emula el núcleo de una pasión amorosa que va del tacto a la idea y viceversa.

2.4.3. Conclusión a ‘Revocación’

Everything in the world is about sex, except sex,

frase atribuida a Oscar Wilde.

Tras el análisis podemos concluir que hay poemas que usan tan solo un nombre como indicio y otros una escena y otros utilizan ambos mecanismos, no pudiendo las más de las veces separar el uno del otro. Es por eso que hemos orientado la estructura hacia un planteamiento temático más que hacia un enfoque formal. Añadimos aquí el ejemplo ilustrativo de «In this our life» donde encontramos una escena sexual donde la madrugada se encuentra con el alba granadina. A través de la ventana puede observarse un «Albaicín de fuego», pues el barrio se corona con los colores rojizos del cielo. Esto lo encontramos en la película homónima al poema de John Huston (1942). Roy (Olivia de Havilland) y Craig (George Brent) detienen su coche. Un policía les asegura que no pueden continuar. Hay un incendio en la zona. Los enamorados se paran a contemplar el espectáculo. Ella le dice: «That's what we're trying to do, Craig, isn't it? You and I». Craig no entiende. Roy: «Start another fire» (00:40:40). En el poema encontramos versos que parecen replicar la escena desatada en el segundo plano del encuadre: «los pasos de la albada destruida/ resuenan como el viento en los jazmines,/ o el turbión en los bosques arrasados,/ y así nos enlazamos en el alba,» [Figura 75]. También debemos reconocer, sin embargo, que el título tiene un significado sugestivo. Esta *nuestra vida* en la que están instalados el *yo* y el *tú* es una nueva vida, es una vida cinematográfica y erótica.

Tengamos en cuenta que si bien la *revocación* no ha podido ser desligada de su forma, no deja de pertenecer al apartado temático y consideremos igualmente que la mayoría de casos señalados no dejan de jugar con la ambigüedad y la ambivalencia, haciendo muchas veces difícil su clasificación taxativa. La última película analizada sería un ejemplo. No podemos obviar que el título se conjuga en un orden simbólico muy acorde con todo lo dicho acerca del libro en el que se inscribe.



Fig. 75. Craig y Roy en primer plano. En el horizonte arde el bosque.

Sí que hemos podido ver que ambos mecanismos han sido localizados más bien en la última etapa de Pere Gimferrer, es decir, en un momento donde asalta el recuerdo. En 2.4.1. la voz poética de la etapa catalana se ha apropiado de personajes, los ha reinventado y los ha planteado a su manera, desvinculándose de la nostalgia (por el referente, pues «Vlad Drakul» nos ofrece un lamento por el paso del tiempo pero no una reflexión acerca de la pérdida y la recuperación de un mundo cultural). Ahora bien, en 2.4.2. hemos analizado una voz escindida donde recuerdos fantasmales que cobran vida y fantasías de juventud saturan el poema de nombres, pues ellos mismos son el pasado. El uso de títulos originales más que de personajes en sí (que es lo que ocurre en su primera y segunda etapas⁴⁹) connota la lejanía del espectador para con los referentes que usa. No los nombra. Se queda en la antesala de lo que fueron que es el paratexto que los caracteriza. A ello cabría sumar el exotismo del idioma extranjero, sea el italiano, el inglés o el francés, el cual habla más bien de geografías sentimentales alejadas no solo en el espacio, sino también en la cronología.

¿Acaso en los primeros años no hay *revocación*? Evidentemente que sí. Gimferrer ha usado siempre el cine como una forma de reflexionar acerca de la poesía en sí. Ya hemos citado el artículo de «Una visión del mundo» (1964c). En él el poeta sintetiza sus ideas acerca del último cine partiendo desde 1964, pero también pone de manifiesto un credo poético que verbaliza en los siguientes términos: «No solo la forma trasciende el fondo, sino que es además meditación sobre él y por ende sobre sí mismo». Su poética es una teoría abarcadora que pudiera tildarse de pensamiento artístico. Es por ello que no hemos traído a colación de nuevo sus primeras obras porque todo el trabajo ha sido, a fin de cuentas, un análisis de la revocación. Y, también es por ello, que debemos citar a Brian Morris, quien ha analizado el cine en poetas como Lorca, Alberti o Cernuda. Él nos ayuda a tranquilizar nuestras expectativas de rescatar todos y cada uno de los intertextos revocados, reinterpretados por la mirada del espectador Gimferrer: «La frustración que podríamos sentir al no poder ver todas las películas que inspiraron los poemas de Alberti se alivia al tener en cuenta que los poemas no son una prueba documental de lo que viera, sino una evocación del estado anímico que causaron» (2003: 207). Eso mismo nos pudiera ocurrir con la sección de «Saló rosa» de *El vendaval*. En ella Enric Bou intuye la presencia de cinematografía (1990: 28) pero esta no se encuentra explicitada, más allá de la recreación de una prosa cercana al guion que hemos podido ya analizar en *Evocación*. El primer poema resulta revelador, «Cambra»: «El disc de color de coure. Al matí, la pols, les cares begudes pel vent (a la cara de l'home, la vall del vidre; a la cara de l'home, la duna de punys blancs). La matinada violenta al basar: una cara, el groc». No hay un solo verbo conjugado. La temporalidad queda subsumida a la cualidad eterna y efímera del nombre-imagen. ¿Qué película es? Es una mirada cinéfila. Bástenos con eso.

⁴⁹ Hemos hablado de Shane (2.1.1.3. y 2.2.2.), de Zapata (2.2.2.) , del capitán Morgan (2.1.2.1.), de Charlie Chan (2.1.2.1), de Bogart-Marlowe [de forma velada] (2.1.2.1. y 2.2.3.3.), etc.

Possiblemente, la cantidad de cinematografía, pudiéndonos remontar hasta la primera línea de este trabajo, sea ingente. Resulte suficiente intuir escenas bélicas, documentales, cine policíaco, melodrama... Lo determinante aquí ha sido que, en el fondo, la evocación y todo el apartado temático han dependido no de qué película exactamente vemos, sino de qué efecto registra el verso del barcelonés.

Qué imagen se recoge y cómo han sido la materia de *Evocación*, donde hemos dilucidado mediante qué mecanismos se imita el cine estructuralmente y cómo esa estructura repercuten en un decurso lírico y simbólico. Por otro lado, tanto *Invocación* como *Convocación* se han centrado en qué imágenes se señalan para hablar sobre qué ideas. Por último, aquello que ha distinguido esta última parte ha sido que nos hemos detenido en analizar los engranajes de la relectura, combinando tanto una mirada formal como temática. ¿Cómo influyen los nombres? ¿De qué manera su ambigüedad apunta o no apunta al cine? ¿Qué hacemos con esos recortes de escenas que eclosionan en las diferentes composiciones? No hablamos, como hemos hecho en el primer capítulo, de la simulación de un lenguaje, sino del juego con referentes exactos y concretos, con objetos-nombres culturales, inmateriales y acumulables

En tanto que tal, no solo han sido indicios de la nostalgia, sino que también han servido a modo de *juguetes*. La broma forma parte de la poética de nuestro autor. Es de esta manera que ha usado las traducciones extranjeras a títulos originales, como en «*Un uomo di marciapiede*» (2.3.1.1.) o en «*The Last Sunset (El Perdido)*» (2.2.3.2), o resituando títulos en coordenadas sexuales que nada tienen que ver con lo que fueron. El cinéfilo juega con sus referentes y, en última instancia, también juega con el lector. «*Stormy weather*» de *Tristissima noctis imago*, como declara en el Anexo B, no hace referencia a la película homónima, pues no la ha visto nunca. Aunque esto no ha de ser óbice para que refiera un título. En la misma entrevista declara:

Eloy González: ¿Dice usted que hay cine en ese poema [«*Rendez vous*», de *Tristissima noctis imago*]?

Pere Gimferrer: Sí, pero no es muy explícito. [Coge el libro. Busca el poema]. El andén... «Lo binario». Aquí hay una broma. Binario en español quiere decir lo que quiere decir. En italiano la misma palabra quiere decir una estación con dos sentidos. Eso se dice «binario». Había una canción popular... Popular, no, de festival: «Binario, triste, solitario...».

Entonces, lo que viene ahora, absolutamente, lo de «las ventanillas/ ya no son y ya son» esto es una alusión a una película que, por otra parte, nunca he llegado a ver, aunque la podría ver cualquier día porque tengo un vídeo en casa. Esto era una repetición que hacían de ventanilla a andén, de andén a ventanilla, cuando un soldado partía al frente de batalla en la Segunda Guerra Mundial en Rusia en la

película *La balada del soldado*, película que tengo pero que nunca he visto ni en el cine ni el vídeo que tengo.

Pero esto... En una entrevista muy seria que le hacían unos críticos, nada dispuestos a que les gustara la película en *Cahiers du cinema*, no al director de esta película sino al entonces representativo de la industria del cine soviético, Yutkevich, le echaban en cara que iba repitiendo más rápido o más lento las mismas caras, las mismas ventanas... Yo aludo a esto: él se defendía diciendo que era como cuando en Francia, en *El año pasado en Marienbad*, había un personaje que caía varias veces seguidas en una cama. Los otros no estaban de acuerdo... Pero, en fin, la imagen viene de una película que yo ni he visto ni sé si veré, aunque la tengo en casa. Sí recuerdo la entrevista que hablaba a colación de las caras, el andén... Esta es la única alusión que hay directamente al cine, que yo recuerde.

«Aquellos rostros, tantas veces vistos,/ me devuelven la máquina del aire» son los dos primeros versos de la composición que abre *Tristissima noctis imago*. Parece como si la imaginación o el recuerdo se hubiesen quedado atascados, ¿están rotos? La repetición de un disco rayado, «ya no son y ya son». Como vemos el intertexto, careciendo del comentario de su autor, sería imposible de dilucidar. Ahora bien, la idea se mantiene. La visualidad, la *máquina* o la perspectiva en contrapicado permiten igualmente concluir una velada referencialidad.

El lector apenas vislumbra muchas de estas ideas, pero es capaz de intuirlas, entiende el *juego del poema*. En *Amor en vilo* encontramos la composición «The jolly joker» que pone de manifiesto esta voluntad pues el poema se hace y se deshace, despista al lector. ¿Habla del trasero de Cuca o habla de la página del poema?

Y yo me encaminé hacia estas colinas.

Y en mis manos palpé la suavidad.

Y nunca vi paisaje de glicinas
remansadas en luz de tempestad,

no vi como tus nalgas clavellinas,

sólo vi en tu blancura la verdad,

Primero dice que se *dirigió* y que *palpó*, pero que no *vió* pero luego sí *vió*. La blancura del papel se emparenta con «el país de las nubes cristalinas», que es el regalo que le hace al *tu* el *yo* de «Is Paris burning?». El último terceto concluye:

y me haces hombre pues les dices «Dad»
a estas dos esferas que declinas.
Derrumbamiento y luminosidad.

Las dos esferas quizás sean los ojos, quizás sea el trasero, quizás sean este *derrumbamiento* y *luminosidad*, este *desconcierto* y *entendimiento* que le permiten al lector entender y no entender. ¿A qué se refiere cuando dice «Dad»? ¿Es el verbo *dar*? ¿Es la palabra inglesa de *Papá*? En otras composiciones ha intercalado otros idiomas, pudiera ser. Saltando de una idea a otra, el *yo* poético juega con la sexualidad y la metapoesía, como una suerte de bromista. En *Las Llamas* encontramos otro poema de mismo título que repite lo que hemos encontrado: «Cómo se nos derrumba el aire todo» o «En el derrumbamiento de la luz». Tras el colapso de todo queda: «la careta de fuego del amor».

Las páginas conforman la careta tras la que se oculta el autor, del cual, no se sabe nada tras el derrumbamiento, signifique este el final de la misma composición o el cierre del libro. El último verso del poema, esa *careta*, supera al final mismo y lo convierte en principio. Lo hemos visto en varias composiciones, de entre ellas destaquemos las dos *visiones de marzo* comentadas en la conclusión a la *Convocatoria*. Una de las características lúdicas del bromista es la iteración, el volver una y otra vez sobre los mismos motivos y sobre las mismas imágenes, pues es en ellas que halla el goce. A la manera del responsable soviético Yutkevich construye una pléthora de imágenes que vuelven sobre sí mismas y se repliegan para desorientar a espectadores *cabieristas* que se sienten molestos por la torpeza del recurso. No hablamos aquí de torpeza, obviamente, sino de máscaras (carnavalescas) que convergen en una misma dirección, esto es la puesta en práctica de una poética que siempre busca en el fondo la forma y en la forma el fondo. Estos mecanismos no solo los encontramos en su poesía. En el *Dietari* Enric Bou identifica también una suerte de juego del *escondite* con el lector:

En seguida comprobamos que practica de forma sistemática una *obscuritas* controlada, buscando con ello la desorientación del lector, por una voluntad elitista de esconder la evidencia del mensaje. En algunas ocasiones se adivina un propósito juguetón: el caso de la boda de Carolina de Mónaco y Junot, donde habla de los antepasados de los novios, y no de la pareja que ocupa las portadas de las revistas llamadas del corazón en pleno 1980 (1993: 42).

Aquí se refiere a la entrada de «Carolina i Junot» del segundo *Dietari*. La mayoría de juegos parten de esa *obscuritas*, es decir, de la ambigüedad que aportan tanto títulos como versos y que suelen quedar anclados a contextos históricos muy concretos y, como vemos, la cuestión de la reiteración es retomada pero desde otra perspectiva. Cuando toda la prensa, una y otra vez, está discutiendo acerca de la pareja del momento, Gimferrer engaña al lector, aprovechándose de lo esperable, esto es el título. El inicio sarcástico evidencia el hartazgo de un autor a quien poco le interesa la prensa del corazón pero que no ha podido evitar enterarse de todo el asunto: «Sabem alguna cosa del casament de la filla del príncep de Mónaco» (1995c: 163). Y acto seguido añade diferentes datos aleatorios, entre otros que: «feia poc —el 16 d'abril— que el nuvi havia estat operat de la bufeta pel cirurgià Maréchal» (1995c: 163). Y de pronto, de ese dato intrascendente, pasando por el nombre de la princesa, aparece el lector en 1604, año en el que el primerísimo Hércules de la familia nobiliaria es declarado príncipe de Mónaco. Terminada la breve crónica, se inicia otro párrafo: «Sabem alguna cosa de la família Junot, o, més exactament, de certa família Junot» (1995c: 164). De nuevo, el tono ácido es evidente, para progresivamente perfilar una situación del todo absurda. Al parecer, Junot es descendiente de Jean-Andoche Junot, uno de los militares que estuvo al servicio de la Revolución Francesa y de Napoleón Bonaparte. La primera imagen, evocadora, que abre la relación del abolengo del magnate resulta, cuando menos, hilarante: «Robespierre ja ha estat guillotinat». A la manera de un montador, no hay comentario, no hay explicación de *por dónde van los tiros*. Es el propio lector que unidas unas piezas con otras, de pronto deduce la situación absurda no solo de ese matrimonio, sino de todo el revuelo montado alrededor de una pareja que simboliza el olvido. Una princesa casada con el heredero de un héroe de la Revolución (de la guillotina).

Con esto, retomamos a Genette, cuando relaciona también el uso de referencias como un intento de jugar con la literatura:

El placer del hipertexto es también un juego. La porosidad de los tabiques entre los regímenes tiende sobre todo a la fuerza del contagio, en este aspecto de la producción literaria, del régimen lúdico. En el límite, ninguna forma de hipertextualidad se produce sin una parte de juego, consustancial a la práctica del reempleo de estructuras existentes: en el fondo, el bricolage, cualquiera que sea su urgencia, es siempre un juego al menos en tanto que trata y utiliza un objeto de una manera imprevista, no programada, y por tanto «indebida» —el verdadero juego implica siempre una parte de perversión (1989: 496).

A lo largo de este capítulo hemos asistido a la perversión de textos. Estos han sido desviados, replanteados, parodiados... Se han convertido en cuerpos reificados a la merced del escritor, hacedor que remienda y remeda a su antojo. Con esto que afirma Genette, sin embargo, no tenemos por qué hablar de literatura humorística. Hay también juego en la seriedad. En *El castell de la puresa* encontramos los siguientes versos en «Com una albada»:

i la nit tota és misericòrdia:
Shame on you, com els ulls de Casey Affleck,
 en la nit de navalles de Jim Thompson,
 com *The devil inside*, tots fets torxa,
 com una matinada morta a Texas.

En el poema, el lamento por el tiempo y, también, por un mundo corrupto, toma esta vez la figura de Affleck quien en 2010 fue acusado de acoso sexual durante el rodaje de *I'm Still Here* (Affleck, 2010). Es a la luz de estos hechos que se revela como elocuente el papel que interpreta en *The Killer Inside Me* (Winterbottom, 2010), película basada en la novela de Jim Thompson, el de un policía abusador y asesino que proyecta una imagen hacia el mundo exterior y poco a poco se va revelando como despreciable. La mirada que ofrece en el poster promocional es la mirada perturbada de la que habla Gimferrer, una mirada que parece tener el diablo adentro, jugando así con un título que aquí nos ofrece también su portada [Figura 76], la película de William Brent Bell (2012) o volviendo sobre una traducción, esta vez la de *El demonio bajo la piel* que es como se llamó en España la película de Winterbottom. El *Shame on You* que leemos pertenece a la banda sonora del filme en el que participa Affleck, de título homónimo, es el tema de Spade Cooley & His Orchestra. Suena en dos ocasiones. La que nos interesa es hacia el final, momentos antes de que la casa del protagonista termine en llamas. Ese demonio lo hace arder todo. Antes, sin embargo, de hacer saltar por los aires a media comisaría texana, no puede evitar matar de un navajazo a la prostituta (Jessica Alba) que creyera muerta y a la que supuestamente amaba.

Dicho esto, notemos cómo todo un juego de títulos que se cruzan sirven para hablar no de las películas o de posesiones demoníacas, sino para señalar con el pastiche de una canción de country la desfachatez de

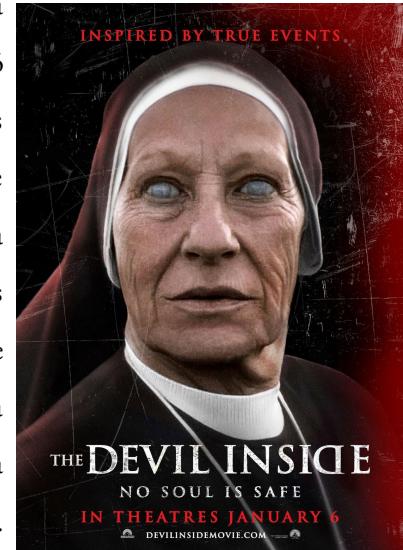


Fig. 76. Portada de *The Devil Inside*, curiosamente recogiendo un fotograma de un *travelling* anecdótico para la trama.

un actor que aprovechando su posición de director acosó sexualmente a dos mujeres. «Com una albada» deja muy claro que el poema no es una *albada*. El adverbio «com» se repite a modo de anáfora, dejando muy claro que en el poema nada es lo que parece, Affleck no es quien dice ser, de la misma manera que la citación de esas dos películas no han servido para hablar de las mismas, sino para no hablar de ellas.

No solo esto ocurre con un objetivo político. También tenemos la elegía por la muerte en *Marinejant* en «Observatori»:

Era el lloc d'una vida, era l'espai
d'un home: i ara, el buit d'un balancí.
Pendularment, la fusta carrisqueja
com si fos l'ombra del seient de *Psycho*

El *balancín* de la persona desaparecida se introduce desde la melancolía pero se resitúa mediante el miedo, esta vez aprovechando no el título, sino el halo horripilante del largometraje. Esa silla que ha quedado vacía está dispuesta a recibir el cuerpo de su siguiente visitante, es un vacío que amenaza al *sujeto* poético.

Y el juego continúa. No solo reelaborando títulos y aprovechando traducciones e ignorando el contenido de algunas cintas, no solo aprovechando imágenes e ignorando títulos como la psicopatía de Hitchcock, sino también rehaciéndolos, como es el caso de «Androgynie, mon amour» (2.1.1.1.), «On his coy mistress» (2.1.1.1.) o «Room for the groom» de *Amor en vilo* donde se juega con la película *No Room for the Groom* de Douglas Sirk (1952). En ella Tony Curtis interpreta a un soldado al que le gustaría tener un momento a solas con su chica (Piper Laurie). Sin embargo, su casa ha sido invadida por una suegra hipócrita e interesada y toda una familia inoportuna. Revestida de comedia, y casi como precursor revertido de *El apartamento* de Wilder, la película es una denuncia de la injerencia en los matrimonios del interés familiar y del pesado avance de una América que quiere ser moderna a todo coste. Toda esta sinopsis no tiene cabida en el título de Gimferrer. Lo único que hace es jugar con el título, el cual significa *No hay espacio para el novio*. Gimferrer elimina el «no» y con ello sugiere que simplemente están a solas. No hay más. ¿O sí? He ahí el juego.

Si el título ha sido tradicionalmente la puerta de entrada a una obra; Gimferrer, siguiendo los pasos de las vanguardias inauguradas por la modernidad, busca usarlo como puerta cerrada, como mecanismo que enclaustra el significado del poema. Y, en cambio, las citas, referencias y menciones veladas que se diseminan por los textos actúan a modo de aperturas por las que el poema eclosiona hacia nuevas posibilidades que, a

fin de cuentas, revierten en un viaje de retorno. Los títulos invitan, como hemos visto con el *Dietari*, al lector hacia cuerpos textuales inesperados que se desarrollan de forma sorpresiva, filtrando su significado en citas inopinadas o revisitando su propio título a través de la estructura y la simbología. El *juego* que Gimferrer inscribe en la página en blanco remeda la arquitectura de un *hotel*, símbolo que cruza toda su lírica y que condensa su idea de poema en un *todo* coherente que se disgrega en pasillos, habitaciones y escaleras al final de las cuales no está él, sino, una vez más, el propio texto. Octavio Paz releyendo *Fortuny* establece una analogía similar:

El libro es una suerte de álbum visual hecho de palabras: al hojearlo —al leerlo— apenas si reparamos en las texturas; movidos por la curiosidad y el deseo de ver, corremos tras las imágenes. Vana persecución: las imágenes desaparecen como aparecieron, sin dejar huellas. Paisajes, plazas, aposentos, salones, callejas, parques, hombres y mujeres (todos disfrazados, incluso cuando se desnudan): no los vemos, los deletreamos y, al deletrearlos, los disipamos» (1993).

Es alrededor de las últimas palabras que orbita la metapoética gimferreriana. Hacer y deshacer, pronunciar y callar, el tiempo que dura el poema y el sostenimiento momentáneo de la ensoñación literaria. Es el tema de toda su poesía. Su poética es la de Douglas Sirk como cineasta, a quien toma como ejemplo, ya lo hemos dicho, para elaborar la fantasía colorista de *Amor en vilo*, *Tornado* e *Interludio azul*. Juan Miguel Company define la labor del director alemán como la de un sutil artesano capaz de convertir un empalagoso argumento melodramático en una reflexión sorprendente acerca de la naturaleza de la imagen, lo hemos visto en *Interlude* y así lo hace con todas sus obras. Sirk impone una distancia para con la imagen. «Esa distancia, a modo de pregnante marca enunciativa del realizador, confiere a dichos films un barroquizante espesor sémico que dialectiza sus tramas ficcionales desviándolas de su simplista vocación inicial de provocar la lágrima fácil en el público femenino al que, supuestamente, van dirigidas» (Company 2003: 115). Hemos usado este adjetivo varias veces para definir a nuestro autor: barroco. Textos que apuntan hacia muchas direcciones, nos ofrecen títulos y referencias, vías de desarrollo muy diversas y con ello nos llevan hacia sí mismos. Lo esperable en los textos de Gimferrer se convierte en lo secundario. El cine no es el objetivo en sus versos, como el sexo tampoco lo es en los primeros años de su segunda etapa castellana. La *obscenidad*, lo que no debe ser puesto en escena, es la vía para ocultar (*escandalosamente*) y, por consiguiente, poner de manifiesto lo que sí es ocultado por la palabra: el sentido y la expresión. El cine para Pere Gimferrer, lo hemos visto, es poesía. Así lo atestiguan sus escritos primeros en *Film ideal* o en *Tarrasa información*. Sin embargo, en su poesía, todo cuanto habla sobre el cine, no habla sobre el cine. Nos desligamos, por ende, de

la cita a Oscar Wilde. No se trata aquí de poder, que es de lo que hablaba el inglés. Sírvannos irónicamente sus supuestas palabras para reevaluar todo el ejercicio metapoético que ha tenido lugar a lo largo de toda la trayectoria de nuestro poeta. Máscaras, motivos, metáforas, mecanismos... Una miríada de estructuras han hecho acto de presencia en sus versos para llevarnos hacia el mismo y exacto objetivo, el que ya hemos comentado en la conclusión al anterior apartado, el vacío: el *en-sí* del poema. O maticemos, sin abandonar nuestro precedente, el poema es un intento renovado una y otra vez de superar ese centro vaporoso. Gimferrer nos lo aclara: «Escribir o leer poesía es aquí sentir que existimos; no sabemos qué cosa sea existir, pero el poema nos confiere, por un instante al menos, la oscura certeza de nuestra identidad» (1994b).

3. CONCLUSIÓN

Con este apartado llegamos al momento en el que debemos recapitular acerca de toda la labor emprendida a lo largo de estas páginas, valorar si hemos respondido a las preguntas que nos hemos planteado desde un buen principio y proponer posibles líneas de investigación que partan desde nuestras consideraciones.

Desde nuestro enfoque formal hemos analizado de qué manera el encuadre y el montaje han sido traducidos a la palabra escrita (2.1.1. y 2.1.2.). No se ha pretendido con ello dar con ecuación ninguna, sino más bien detectar las herramientas de las que se ha servido Pere Gimferrer para alcanzar esa idea. Nociones o sugerencias aproximadas han partido desde la morfología, la sintaxis, la retórica y la disposición de los versos para remediar una experiencia que ha dependido no solo de su propia esencia, sino que ha tenido en cuenta, a su vez, una forma de consumo. El cine del que depende nuestro autor es una fugacidad. No podemos pedirle al proyecciónista que rebobine. La sesión marcha sin posibilidad de remisión, coincidiendo este visionado con el que podamos obtener de la realidad, experiencia que es recogida por el recuerdo pero que no puede ser pausada. Y esto último es lo determinante. La écfrasis cinematográfica a la que hemos asistido o ese verso fílmico no han sido la actualización de una sesión *in situ*, sino que han dependido de un procesado *a posteriori*. ¿Qué ha quedado de sus fotogramas? ¿Cómo continúa en la memoria la película reproduciéndose una y otra vez?

Joan Marimón en su estudio *Muertes creativas en el cine* nos aclara que tras el visionado de una película «nuestra mente inicia un proceso análogo al del profesional del montaje en su sala de edición: día tras día, la mente elimina lo que para cada uno de nosotros es irrelevante. Si a las pocas semanas volviéramos a visionar la película descubriríamos muchas imágenes y secuencias enteras que nuestra mente habría ya borrado» (2018: 23). El asíndeton, un ritmo marcado y preciso, el uso de sustantivos, una sintaxis sencilla y repetitiva... Todos estos procesos han dado cuenta de un proceso de poda, es decir, de un vaciado a la expresión mínima. El cine es impresión. El recuerdo es impresión. En la poesía cinematográfica asistimos a la impresión de una impresión y de ello se han derivado unos mecanismos análogos. Ha sido así cuando hemos comentado la referencia a ciertas écfrasis (2.1.5.), escenas de películas que se describen, normalmente, mediante pinceladas. Y esa écfrasis, a fin de cuentas, ha contaminado también el discurso *a lo fílmico*. Sea hipotiposis o sea discurso visual, cuando el *yo* poético se ha enfrentado al recuerdo o a la transposición de una imagen lo ha hecho mediante los mismos recursos formales. Todo esto nos ha permitido conformar una mirada que bebe directamente de Hollywood.

Y al hilo de esto último, ¿no cabrá reivindicar también la herencia francesa? ¿Qué ha ocurrido con Godard? Lo hemos mencionado en la introducción (1.1.4.) y nos hemos olvidado de él. Lo explicamos. Godard fue un cineasta que inspiró a nuestro autor y junto con su generación ayudó a construir su mirada. Ahora bien, recordémoslo, una de las necesidades de nuestra poesía fílmica ha sido la de remediar un discurso tipificado (1.3.2.3.). Godard es de todo menos un cine tipificado. Sus películas han usado intertextos provenientes del cine negro, del melodrama, de la ciencia ficción... Y lo ha hecho para desautomatizarlos, para repensarlos y para reorientarlos hacia una imagen autorreflexiva y autorreferencial. ¿Acaso no es lo que hemos visto que ha hecho Pere Gimferrer con su poesía? De Godard nuestro autor no ha tomado imágenes en concreto o películas (y si lo ha hecho, ha sido de una manera velada) sino que ha sido desde su mirada que se ha lanzado contra la gran pantalla. De la *Nouvelle vague* el barcelonés toma la deconstrucción y la explotación de todas las herramientas. Godard llegó, incluso, a desarticular la noción tradicional de títulos de créditos en *Le Mépris*. Gimferrer no se detiene en la écfrasis, sino que juega con la disposición de los versos, con la sonoridad, con el sentido e incluso con la portada, esto último lo hemos visto con *Rapsodia* y con la obra *Rapsodia: Cincuenta días en Iliam. Escudo de Aquiles* de Cy Twombly (2.2.5.). Y no lo olvidemos, también juega con el título, ha sido una parte muy significativa de nuestro análisis (2.4.2.). Por lo que nos quedaría una última pregunta que responder al respecto. ¿No podríamos incluir la forma en que trata el título dentro del apartado dedicado al montaje?

Si la transposición de la experiencia cinematográfica se basa en una interpretación *a posteriori*, la intitulación deviene en un orden análogo que no podemos evitar relacionar con la edición visual. Tras la creación del poema, el colofón es añadido a modo de contraste, de juego de atracciones a la manera de Eisenstein, donde los significados se atraen o colisionan con la voluntad de derivar en nuevas vías de interpretación o de situar los versos en la ambigüedad, cualidad propia del cine más celebrado por la crítica cinéfila.

El montaje es un proceso industrial y Godard buscó evidenciar ese tránsito desde lo grabado hasta lo presentado mediante saltos o movimientos de cámara inesperados o rompiendo reglas como la de los 180º y la de los 30º. Gimferrer quiere también patentizar ese proceso. La poesía crea ilusiones de realidad, igual que el cine; sin embargo, la voz de nuestro autor muchas veces se esfuerza en hacernos saber que eso no es una experiencia sino que lo que está ante el lector es un texto. La no correspondencia, o más bien el contraste, entre título y cuerpo se orienta en la misma dirección, más aún cuando en su tercera etapa proliferan títulos en otro idioma que acentúan ese salto.

Josep M. Balaguer comentando la publicación de *La llum* destaca la artificiosidad del lenguaje gimferreriano, característica que se acentúa en ese libro pero que ha sido constante a lo largo de toda su

trayectoria, fuese mediante un uso desarticulado del lenguaje o mediante la adopción de otros lenguajes artísticos, además de otros mecanismos:

I sovint les regles estructurals d'aquesta combinació donen al poema un aire de neobarroquisme postmodern: tendència a la fira de les edats, al pastitx, juxtaposició inharmonica d'elements estètics allunyats... Això vol dir que ens trobem davant d'un retoricisme gratuït? En realitat no, atès que la funció interna d'aquest retoricisme consisteix a posar en primer pla l'artificiositat del discurs, com a punt de partida d'un dels centres de reflexió de l'obra: la tensió vida-poesia (1992).

Resulta destacable que si bien en la obra de Gimferrer podemos encontrar referencias al arte y a la música, quizás sea el cine aquella disciplina que de forma más patente capta la atención de nuestro autor. Esto es así no solo por una cinefilia imprescindible, sino también por su calidad de falsa realidad. El séptimo arte es el epítome del conflicto entre realidad y ficción, entre el constructo y el azar. El poeta recoge el choque de la ilusión espectatorial y lo sitúa en el centro temático de su obra mediante la amalgama formal y el retoricismo falsamente gratuito del que habla Balaguer.

Retomando a Godard, debemos destacar una cuestión paradójica y coincidente con nuestra conclusión al apartado de la *Evocación* (2.1.5.). Pudiéramos afirmar que el *anticinematografismo* de Godard es profundamente cinematográfico. Renueva los códigos de expresión pero lo hace a través de referencias constantes a otras películas y aquí es donde llegamos a la apostilla última al estilo de Gimferrer. El cine en sí, desde su nacimiento, pero acentuado a partir de la *Nouvelle vague*, ha usado siempre el guiño como forma de complicidad con el espectador⁵⁰. Las películas de forma obsesiva hablan sobre otras películas. La fascinación que ha causado desde su nacimiento el cine ha sido desde siempre un tema que se ha hallado intrínseco a la evolución del séptimo arte. En *At Long Last Love* Peter Bogdanovich despliega un auténtico homenaje kitsch al cine de Busby Berkeley, de Fred Astaire y Ginger Rogers o al de Gene Kelly, entre otros (2.1.4.2.). También disponemos de *For Me and My Gal* que como anuncia en un principio es un homenaje al espectáculo del vodevil. Por otro lado, *El crack*, realizado por un apasionado de la gran pantalla como fue José Luis García, está basado en las películas de Humphrey Bogart y en todo un repositorio de imágenes de cine negro difícilmente distinguibles pero intuidas por el espectador (ambas películas en 2.4.2.1.). En *La nuit américaine* (2.3.1.1.) las referencias son muy diversas. Hay un despliegue de bibliografía (00:37:50) que manifiesta todas las fuentes implícitas: Lubitsch, Bergman, Godard, Hitchcock, Rossellini, Hawks... Los libros van cayendo en el plano en detalle. Se deja espacio para que el lector los identifique. O, también

⁵⁰ Entre otras productoras, Pixar ha llevado esta cuestión hasta la extenuación con la saga *Toy story* o también DreamWorks con la saga de *Shrek*. Quizás la idea vaya orientada a ofrecer, en su origen, al público adulto que acude a ver la película con sus hijos un mínimo espacio de reconocimiento generacional.

tenemos el caso de *Le Quai des brumes* (2.2.4.1. y 2.2.4.2.) donde rescatamos el diálogo citado: «Como en el cine, te veo y me gustas. Un flechazo, amor a primera vista. ¡Amor! El enano ese de las alas y las flechas. Los corazones en los árboles, el romance y las lágrimas... Siempre es lo mismo. Una jugarreta tras otra» (00:19:33). En consecuencia podemos ver que el propio estilo de Pere Gimferrer donde el guiño, el homenaje, el pastiche o la imitación son recurrentes es un estilo que se emparenta directamente con el cine. No estamos diciendo que esto sea exclusivo del celuloide, pero sí que es de notar que es una característica reconocible y constante. Gimferrer no deja de actuar con sus poemas como un director que establece nexos de complicidad con sus lectores.

Si hemos de continuar a través de la referencialidad, es necesario también hacer una última recapitulación acerca del idioma. La cuestión de la lengua se ha revelado como una característica crucial que ha marcado la presencia del cine en sus versos. Las voces en castellano han sido aquellas en las que los intertextos cinematográficos han sido más abundantes, posiblemente debido al consumo de los mismos. El cine doblado al catalán no se convierte en una realidad hasta la aparición de TV3, el canal de televisión de Cataluña, a mediados de los 80. Su consolidación, sin embargo, ha de esperar hasta la siguiente década y, de hecho, aún hoy, el visionado de películas en ese idioma continúa siendo algo residual en comparación con el consumo de doblaje en castellano. Lo importante aquí es que la educación sentimental y ficcional de Gimferrer tiene lugar en castellano. La epicidad de la máscara fílmica está directamente relacionada con la impostura que todo espectador puede reconocer en el español de las películas⁵¹ y esa impostura cristaliza en *La muerte en Beverly Hills*. El propio tono *desentona*, valga la redundancia, para una *voz* que finge ser la mirada de un Bogart o de un Hawks. Jordi Gracia lo plantea en los siguientes términos: «El español aparece como herramienta expresiva adaptable al juego, como lengua para el artificio despersonalizado y no comprometido con uno mismo. Sólo desde la adquisición definitiva del catalán como lengua poética, accede Gimferrer a una literatura de madurez más densa y cuajada» (1993a: 33). Quizás por ello, ese uso del español tiene más que ver con una voz de juventud, no porque esa no fuese su lengua, sino porque es el diálogo que establece con sus referentes culturales mitológicos.

Va a ser en la tercera etapa donde el lenguaje se reconcilie con un *yo* que toma posesión del discurso del fotograma y lo convierta en su espacio de recreo, más que en el lamento por una personalidad truncada. Ya no finge que finge, ya no remeda su impostura, sino que la evidencia mediante la apelación a la versión original. *Sí, esto es un fingimiento, ¡qué más da!* Parece intuirse en sus versos. En «Past tense» de *Amor en*

⁵¹ No sirva este comentario a modo despectativo. Simplemente, es un hecho la no correspondencia entre cómo hablan en las películas y cómo se habla en la vida real (sin entrar en complicaciones de carácter ontológico acerca de qué deba ser eso de *la vida real*).

vilo nos encontramos al *tú* (Cuca) directamente hablando en inglés: «*You are a coward and a babbler*» (2.1.2.1.).

Tengamos en cuenta, para revisar de nuevo ese primer castellano, las declaraciones que hace Gimferrer en su entrevista con Ignacio Elguero para la revista *Mercurio. Panorama de libros*. En ella habla sobre su primera publicación, *Mensaje del Tetrarca*, y explica que este primer poemario no fue entendido en su momento. Recuerda el poeta que recibió una buena crítica por parte de Álvaro Cunqueiro en *El Faro de Vigo* (ELGUERO, 2011: 12). Más allá de esto, la repercusión fue mínima. Gimferrer, en consecuencia, afirma: «Y analizándolo con el tiempo, creo que aquella incomprensión me hizo escribir los poemas que luego compuse en *Arde el mar*, una poesía que, de alguna forma, renunciaba a mis intereses. Era un poco más aceptable para el público lector de poesía de entonces» (2011:12).

El discurso hegémónico, el sentir general, son tópicos que se inscriben en la obra del barcelonés desde su propio inicio. El cine le permite a su voz lírica resarcirse en lo lúdico, en la experimentación, en el pensar en imágenes y en el desorientar al lector a través de sus propios referentes (2.2.3.1.). Álvaro Cunqueiro (aquí reproducido a través de la edición del número 140 de *Anthropos*) hablaba sobre un poemario donde encontramos un «amor total por lo total» y donde la sombra de Saint-John Perse suscita «una fórmula de encantamiento, seductora sobre el conjunto de la visión para que las cosas y los sueños, los horizontes y los héroes, las raíces de los árboles y los enormes ríos, se encuentren con que son un solo secreto, en un dramático reconocimiento» (1993). Ese primer libro supuso un despliegue cultural que no obtuvo una buena recepción en el panorama editorial. Como resultado, tal y como declara Pere Gimferrer, y siguiendo lo que comentábamos unas líneas más arriba, construye en *Arde el mar* una voz impostada que accede al cine como vía para ese enmascaramiento. Sin embargo, que haya un fingimiento, no significa que haya una traición. Y es que una de las sensaciones que también el *culturalismo* puede suscitar es la de abrumar al lector. Tomemos intertextos conocidos, fragmentos que puedan ser de especial relevancia. Gimferrer se sirve de ellos para llevarnos hasta una saturación extenuante que hace intuir en cada palabra una dirección distinta de significación. Si la cultura *pop* es un espacio seguro y que, a fin de cuentas, sirve al espectador para sentirse cómodo, Gimferrer lo convierte en una arena movediza, en un lugar donde todo se pervierte y acaba por resultar desconocido para el lector. Esta sensación enajenante, que podemos intuir en el *flâneur* barcelonés (2.2.3.4.), es la que contagia unos versos que terminan por poner en cuestión cuanto sabe el lector.

La escritura del Siglo de Oro, por poner un ejemplo, muchas veces necesita de una lectura editada mediante notas explicativas e introducciones. ¿Cómo puede ser que enfrentarse a un escritor actual pueda resultar tan paradójicamente difícil? No es que Gimferrer sea un poeta oscuro. Es un poeta cuya poesía

sugiere muchas más cosas de lo que una primera lectura puede ofrecer. Tratando de invocar el tiempo en sus versos, tratando de conjugar el instante y también la memoria no vivida, Gimferrer consigue que su poesía se sitúe en todos los tiempos a la vez. Es entendible, fácilmente entendible, pertenece a nuestro presente. Pero también se deja imbuir por voces del pasado, por referencias eruditas que contaminan el texto y lo convierten en una suerte de testimonio de algo muy antiguo, necesitado de comentario.

La renuncia que se supone que encontramos en *Arde el mar* no es tanto una claudicación, como una matización y una postergación, pues en el momento en el que afianza su posición dentro del panorama editorial, ese primer Gimferrer totalizador hace acto de presencia. Y también pudiéramos añadir que esa reconfiguración de su planteamiento, ¿no lo llevó a conseguir algo que alaba en Rubén Darío? En «Actualidad de Rubén Darío», aparecido en *El Ciervo* (1967), Pere Gimferrer comenta cómo la gran hazaña del poeta fue actualizar el tono de la poesía española: «Darío puso en hora en unos años el reloj de la poesía española». Él consiguió: «la conquista de un habla poética para la moderna lírica española, estancada en las postrimerías del siglo XIX [...] en un enrarecido e insopportable lenguaje oratorio y libresco» (1967). No podemos arrogarle a Gimferrer tamaña empresa, él parte de una lírica ya actualizada por las Vanguardias españolas y por los autores de los años 50. Sin embargo, sí que es verdad que su lírica consiguió *ponerse en hora* con todo un mundo de referentes del que emanó un lenguaje muy específico. Lo retomamos aquí. Los referentes son aquellos que pertenecen al gran público que ignoró su primera obra, es decir, se repropia de sus gustos y lleva a cabo lo que consigue, según Gimferrer, el modernismo. Así lo afirma en la introducción a su *Antología de la poesía modernista*: «el modernismo somete a crítica y destruye —por el arabesco, la ironía o la dislocación— los mismos procedimientos expresivos que parece entronizar: son, ante todo, vehículos de una experimentación encaminada a dinamitar el rígido e inerte lenguaje de la poesía castellana decimonónica» (1981: 9). Mediante la experimentación encorsetada en los moldes clásicos, el Modernismo consiguió demoler la antigua poesía. Gimferrer, al apropiarse de los discursos hegemónicos, los desvirtúa, los convierte en *otra cosa*, en algo que pasa a formar parte de su experimentación, de la misma manera que la *Nouvelle vague* refundó los géneros. *Arde el mar*, además, contesta a esa crítica que parte de la veneración de la poesía española que el autor desprecia y que no conectó con *Mensaje del Tetrarca*.

Es de esta forma, mediante el título, mediante la intermedialidad o mediante la simbología de la composición que Gimferrer muchas veces se centra en construir estructuras poéticas circulares. El final nos hace volver al título y el título volver al final (2.3.4. y 2.4.3.). La cantidad de referencias nos hace rehacer el texto y revisitarlo, buscar comprenderlo nuevamente, una vez se ha atendido a esa película, a esa canción o a ese cuadro que se menciona. Y con esto encontramos nuestro engarce entre el aparato formal y el temático, pese a que irremediablemente ambos se hayan visto embebidos el uno en el otro. Sobre esto mismo hemos

hablado en la conclusión a la *Convocación*. Cada uno de los poemas es una (*re*)fundación de la poesía que encuentra su derrota en el final y su salto de fe en el principio. Orbitando alrededor de imágenes de amor y muerte, la poesía ha encontrado su trasunto para actualizarse. Si se parte del recuerdo para forjar la éfrasis, debemos convenir con Joan Marimón y citarlo de nuevo: «La muerte en cualquier film o serie de televisión se ha vuelto un lugar común que, junto con el sexo, es una de las formas más fáciles de atraer la atención del espectador» (2018: 25). Eros y Thanatos han sido las dos potencias que han estructurado el apartado dedicado a la *Invocación*. Una tercera sección, central, ha situado al *héroe* entre ambas para dirimir qué relación establece el *yo* con esas imágenes, las cuales convergen para mimetizar temáticamente el patrón formal de creación y final. Tras el punto y final; el *yo*, antihéroe de la palabra, debe buscar otra vez el clímax: «Después de la muerte, el silencio. Esta figura se repite una y otra vez en el audiovisual y [...] puede manifestar una actitud de impotencia, de condición de vencido ante un fenómeno superior. [...] La muerte es invariablemente un punto climático; después de este pico la emoción tiene que descender en el anticlímax, y el silencio como final de secuencia es una de las mejores soluciones» (Marimon 2018: 68-69).

¿Qué es ese ente superior? ¿Es el lenguaje? ¿Es el silencio? En cada una de las etapas que hemos diferenciado el silencio ha tomado varias formas. En un primer momento, parece ser el silencio de la propia voz, el agobio de un sujeto enmascarado y ahogado de cultura que apenas puede encontrar algo que decir que sea suyo completamente (2.1.4.1.). En la etapa catalana, el silencio parece decantarse del lado del mundo, una realidad fría que devuelve al sujeto un reflejo irreconocible no solo en su presente, sino en su propio devenir (2.1.1.3. y 2.2.3.). No es ya un *¿quién soy yo?*, sino que parece más bien un *¿qué hago yo aquí?*, preguntas que acaban por remitir la una a la otra y que nos sugieren la idea de que la solución de continuidad entre su primera etapa y la segunda no es tal. Por último, las preguntas desaparecen. Es con *Amor en vilo* que esa instancia superior se encarna en Cuca y el silencio va a discurrir por dos caminos. Por un lado, está la inefabilidad de la experiencia y la celebración de ese silencio inabordable (2.2.4.2. y 2.3.1.2.). Lo *no-dicho* es precisamente cuanto quería decir el *yo*. Por otro lado, también se consolida una conciencia temporal que encuentra en la página en blanco una forma de luchar contra el borrado de la memoria, conciencia que se va acentuando conforme nos adentramos en publicaciones como *El castell de la puresa* y subsiguientes. El salto de fe de Gimferrer, en todas sus etapas, ha sido hacia el silencio (2.3.4.), o quizás hacia algo muy similar: hacia el debilitamiento del discurso racional y de su cotidianidad. Jordi Marrugat comenta el uso de la paradoja y de la mezcla de diferentes registros lingüísticos en *El castell de la puresa* en los siguientes términos: «Les paraules hi arriben des de tots els estrats de la llengua catalana i de la cultura per adoptar-hi una forma transcendent que uneix experiències, temps i espais molt diversos. Així mateix, es desenvolupen en paradoxes constants que busquen una totalitat fora del pensament estrictament racional,

anul·ladora de contingències relatives i oposicions conceptuais» (2016: 5). Ese uso de la paradoja (muy a la manera de la mística) y de la mezcla son constantes a lo largo de toda su obra y ponen de manifiesto ese intento por huir hacia los límites del lenguaje.

Nótese que no solo disponemos del cardenal de Preminger entre nuestro elenco de religiosos fervorosos, debemos añadir también al Vincent Van Gogh de *Lust for life* (Minnelli, 1956). En *Amor en vilo* encontramos la composición homónima donde la voz reclama: «vivir, vivir, vivir será tu *letanía*⁵²». El sujeto usa, de nuevo, el lenguaje de la religión para hablar sobre esta fe que dispensa no solo al amor sino a la unión de este con el espacio ficcional del texto, allí donde aparece toda la ilusión modernista de Darío: «naufrago en oleajes de tu estrecho de Ormuz». En la película que hemos citado, Kirk Douglas hace el papel del pintor neerlandés, relatando, al inicio del largometraje, el intento por parte del artista de convertirse en pastor (al igual que su padre) para ayudar a una comunidad minera en Bélgica⁵³. También podemos contar con el predicador de *Crimes of Passion* (2.4.2.2). En este filme el personaje de Anthony Perkins vive una auténtica pasión mortificante, es esclavo de su deseo. Entre la fe del placer escopofílico y la fe religiosa, el personaje se deshace. No podemos tampoco dejar de lado *Nido de escorpiones* (2.3.2.1.) donde se despliega el sadismo de tres estudiantes de una escuela militar. Eso no les impide divagar filosóficamente e ir del pensamiento a la materia y viceversa. Uno de ellos considera: «¿Recuerdas la discusión sobre los números imaginarios? Algo era necesario para superar la insuficiencia del intelecto. Allí donde la lógica falla, el alma nos sostiene» (1:03:00). El personaje usa su disertación para justificar la tortura dedicada contra uno de sus congéneres y no deja de resultar sorprendente que se sumerjan en todo un discurso que podría explicar partes de la poética gimferreriana.

En consecuencia, todo el estudio a la cinematografía de Pere Gimferrer ha redundado en un refuerzo de cuanto se ha escrito acerca de la poética del mismo. No se ha añadido nada, pero sí que hemos evidenciado, una vez más, que para el autor la poesía es un esfuerzo de coherencia. El salto de fe que es el espacio en blanco, ese cuadrilátero donde la voz se mide con el lenguaje y en última instancia es derrotada⁵⁴ (a la manera de *City for Conquest* —2.4.2.1.⁵⁵), da cuenta de un autor polifacético que explota todos sus

⁵² La cursiva es mía.

⁵³ Sobradamente hemos comentado aquí la poética de Pere Gimferrer. Hemos de mencionar que la película de Vincente Minnelli toma la correspondencia entre Vincent y su hermano Theo para desgranar y comentar las elipsis que hacen avanzar el filme de escena en escena. Es interesante detectar en el discurso del artista puntos de encuentro con las ideas de Gimferrer. Van Gogh, entre otras consideraciones, busca en el arte una forma de acceso a una realidad más pura y divina. En nuestro autor el filtrado del mundo y su depuración, la destilación de la esencia lírica, son fundamentales. En el poema es el cuerpo de Cuca la fuente de la *materia prima*.

⁵⁴ Hemos mencionado *Victoria amarga* de Nicholas Ray (1957) en relación con *Alma Venus* (2.3.2.1.). Quizás la página sea un lugar donde salvaguardar la memoria de una Historia terrible, denuncia que se efectúa en el poema XII de la primera parte del libro mencionado. Vencer sobre el tiempo parece ser otro de los puntos cardinales de la obra gimferreriana, una partida bergmaniana contra la Muerte que solo puede resolverse en oxímoron, recurso que se encuentra en la raíz de la poética de nuestro autor: *Mensaje del Tetrarca* (el rey sin poder), *Arde el mar* o *La muerte en Beverly Hills* (muerte en el Paraíso).

⁵⁵ Danny, el personaje encarnado por James Cagney, termina ciego (casi ciego, realmente), a la manera de Edipo o a la manera de un Homero cuya mirada se ha perdido en el mito y ha abandonado la realidad.

recursos. Si ha alabado (2.3.4.) el cine operístico, podríamos decir que su poesía es también operística. Muchos de los referentes que hemos usado plantean personajes relacionados con la música, el arte o incluso la arquitectura, dando cuenta de un poeta que se mira en el espejo del cine para encontrar artistas de todo tipo. No un diletante a la manera renacentista, sino un orfebre de la palabra, tratada en tanto que políedro multiestructural.

Por último, respecto al apartado de la *Convocación*, se hace necesario recuperar la metáfora del *mar* que ha vertebrado nuestra interpretación del espacio filmico (2.3.3.2.). Joan Marimón encuentra en el mar otra metáfora de la muerte recurrente en el cine (2018: 86-87). Lo hemos visto con *La muerte en Venecia* (2.2.3.5.), *Jaws* (2.3.3.2.) o pudiéramos añadir *Run Silent, Run Deep* pese a que en *Amor en vilo* el referente revierta en imagen sexual (2.4.2.2.). Esa muerte marina ha sido el espacio donde el sujeto se ha ahogado, abrumado por la invasión de lo real por parte de lo filmico en forma de lluvia y es así que alcanzamos la *Revocación*.

Este último apartado nos ha servido para reflexionar sobre cómo todo nuestro trabajo ha girado en torno a esta cuestión. Nada ha salido de los contornos de la mirada gimferreriana, pues todo el cine no ha sido otra cosa que un trasunto de la poesía. Esto nos lleva a cerciorarnos sobre cómo todos los capítulos han formado parte de un mismo viaje. Hablar de forma es hablar de fondo, hablar de fondo es hablar de forma, hablar sobre qué es el cine es hablar sobre los temas que encarna y hablar sobre cómo ve el cine Gimferrer es hablar sobre todas y cada una de las partes que han integrado nuestra investigación. La correspondencia baudeleriana es el relevo que toma nuestro autor para construir todo un armazón lírico que se cimenta en estructura cerrada. Si la realidad nos lleva hacia la poesía, la poesía en sí misma se repliega en sus significantes para construir una peregrinación que nunca termina. El final nos devuelve al principio. Fuera del círculo el silencio acecha (2.3.4.). Dentro del círculo se han acumulado voces enlatadas, diálogos de múltiples idiomas, poemas de otros tiempos y otras tradiciones, recuerdos... «*Too much Johnson*» (2.4.2.1.) es la metáfora concisa que simboliza toda una trayectoria poética superpoblada. *Too much noise*. Griterío y ruido. ¿Quizás mejor *Too much music*? Armonía. Orden orquestal. Coro trágico que ha acompañado en todas sus versiones a un *yo* poliédrico, cambiante, ¿silente? ¿Dónde está el silencio? ¿Fuera o dentro del poema? Quizás la respuesta más que *imposible* sea *inefable*.

Esperamos que, pese a *tanto silencio*, este trabajo haya servido para arrojar algo de luz y palabras sobre una reflexión que se ha visto superada con creces por la comparativa entre novela y película. No ha de ser esto competición ninguna, pero creemos que el paradigma aquí usado pudiera aplicarse a otros autores. Podríamos acudir al corpus de otros novísimos, a Carlos Edmundo de Ory o a Juan Luis Panero. El investigador que estuviese interesado en el tema encontrará en el número 236 de la revista *Litoral* (2003)

una breve antología de autores que han usado en mayor o menor medida intertextos cinematográficos, siendo este un buen punto de partida hacia las obras de los mismos.

Podríamos, además, ampliar nuestra reflexión, puesto que algunos intertextos no han sido encontrados. Tres ejemplos serían *La cieca di Sorrento* de 1934 (Malasomma) y la de 1953 (Gentilomo), *Diario di una schizofrenica* (Risi, 1968) o *Sepolta viva* (Lado, 1973). Estos cuatro casos se encuentran en «Teatro de sombras» de *No en mis días*. Hay muchos otros intertextos que nos han ayudado a dar una interpretación al poema, por lo que la investigación no ha sufrido una pérdida significativa. Ahora bien, sí que sería de interés para un análisis focalizado. Recuérdese que este trabajo ha tenido el objetivo de arrojar una mirada general y no pormenorizada, pese a que hemos tratado de ser exhaustivos en todo momento. Algunos poemarios, debido a la presencialidad del séptimo arte, han recibido más atención que otros y es por eso que otra de las vías que se abre con esta investigación puede ser la de analizar con más incisión los trabajos emprendidos por el poeta a partir del siglo XXI.

También, se ha de decir, nuestra investigación pudiera continuar por otros derroteros mucho más centrados no tanto en obras en concreto, sino en ciertas temáticas o puntos de conexión con el cine. Si Orson Welles ha sido tan importante para la educación cinematográfica de Pere Gimferrer, ¿cómo ha influido detalladamente? ¿Qué temas tratados por él se repiten de manera recurrente en nuestro autor? ¿Qué formas? Estas preguntas son muy interesantes pero no hemos podido dedicarnos por entero a las mismas, más allá de suscitar breves interpretaciones, por tener que atender a un corpus mucho más extenso.

Algo similar ocurre con Douglas Sirk. El director alemán se revela como una presencia constante que cruza los diferentes libros del autor. Desde el technicolor hasta la temática, el *yo* poético se ha dejado llevar por las imágenes de *Interlude* (2.3.3.1.) o *No Room for the Groom* (2.4.3.). Ahora bien, tanto en *Magnificent Obsession* (1954), como en *All That Heaven Allows* (1955) o en *Written on the Wind* (1956) se da una reflexión de carácter político. El melodrama, en primera instancia simplón, se transmuta siempre en una discusión metacinematográfica que reflexiona acerca de cómo el cine afecta a sus espectadores. Sea mediante el televisor que encierra a Cary (Jane Wyman) en la celebración de Navidad con sus hijos en *All That Heaven Allows* o sea mediante el personaje de Rock Hudson en *Written on the Wind*, representante de una masculinidad idealizada ansiada por la mujer (Dorothy Malone) y por el hombre (Robert Stack). El final trágico ratifica la imposibilidad de alcanzar una virtualidad agobiante.

Dicho esto consideramos que sí hemos dado respuesta a las preguntas con las que se abría nuestro análisis. Habrán sido estas más o menos satisfactorias o más o menos novedosas, pero no dudamos de que pueden ser el punto de partida y la continuación de una discusión metapoética que cuenta con una sobrada tradición. Esperamos con esto haber sido capaces de trazar los pilares simbólicos que incardinan a nuestro

autor como *culturalista*, discípulo aventajado de una posmodernidad que hizo de la deconstrucción su enseña característica, y haber matizado esa misma posición que se ha hecho pasar muchas veces por *snobismo* gratuito. Nos congratula el haber accedido a un microcosmos lírico con unas preguntas y haber salido con muchas otras. De paso, nuevas respuestas nos han asaltado y la investigación se ha permitido la incursión en varios excursos que nos han parecido de sobrado interés y que han complementado cuanto hemos querido concluir. Importen aquí esas preguntas con las que marchamos, inquietudes que pueden ser en potencia futuros artículos, reseñas o comentarios que a su vez han de redundar en nuevas ideas. Parece casi inevitable. Mediante una literatura vasta y oceánica (permítaseme la hipérbole), plagada de referencias, Gimferrer nos remite siempre e irremediablemente a un nuevo comienzo.

BIBLIOGRAFÍA

ADAMS SITNEY, P., (2014), *The cinema of Poetry*, Oxford: Oxford University Press.

AGUILAR, Juan Carlos, (1967), «Oeste puro y caricatura. *Eldorado* de Howard Hawks». *El Ciervo*, n.º 164 (X/ 1967), p.14.

ALONSO GONZÁLEZ, Mario (2022), «Poesía y cine: de la imagen-tiempo al ícono poético». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 37 (3/I/2022), pp. 48-58: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/5995>

ALEIXANDRE, Vicente, (2005), *Poesías completas*, Alejandro DUQUE AMUSCO (ed.), 2ª ed., Madrid: Visor.

AMORÓS, Andrés, (2017), «El cine en la novela de vanguardia». *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Paul AUBERT, (ed.), Madrid: Casa de Velázquez, pp. 143-152: <https://doi.org/10.4000/books.cvz.2642>

ANSÓN, Antonio, (1994), *El istmo de las luces*, Madrid: Cátedra.

ARANA, Luis Miguel Lus, (2016), «Nueva York, al otro lado del espejo. El cine y la ciudad futura como texto». *Revista proyecto, progreso, arquitectura*, n.º 14 (18/V/2016), pp. 40-53: <https://doi.org/10.12795/ppa.2016.i14.03>

ARRANZ, David Felipe, (2003), «La poesía de los grandes directores y la generación perdida». *Litoral*, n.º 236, 100-113.

ASTRE, Georges-Albert y Albert-Patrick HOARAU, (1986), *El universo del Western*, Madrid: Fundamentos.

AZNAR SOLER, Manuel, (2017), «Insilio y exilio interior». *Líneas de fuga: hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, Mari Paz BALIBREA ENRÍQUEZ (coord.), Siglo XXI:

España, pp. 169-174.

BALAGUER, Josep M, (1989), «Pere Gimferrer: *El vendaval*». *Els Marges*, n.º 40 (septiembre), pp. 128-130.

—, (1992), «Pere Gimferrer: *La llum*». *Els Marges*, n.º 45 (enero), p. 123.

—, (1998), «Pere Gimferrer: *L'agent provocador*». *Els Marges*, n.º 62 (diciembre), pp. 122-125.

BARELLA, Julia, (1981), «Poesía de la década de los 70: En torno a los ‘novísimos’». *Ínsula*, n.º 410 (I/1981), p. 4.

—, (1993), «Un paseo por el amor en Venecia y por la muerte en Beverly Hills». *Anthropos: Boletín de información y documentación* [ejemplar dedicado a *Pere Gimferrer: una poética del instante*], 140 (I/1993), pp. 50-53.

—, (2011), «Escenario iluminado por palabras». *Mercurio. Panorama de libros*, 127 (I/2011), pp. 14-15.

BARRAL, Carlos, (2019), *Metropolitano*, Madrid: Cátedra.

BARTHES, Roland, (1968), «L’effet de réel». *Communications*, n.º 11, Francia: Editions du Seuil: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158

—, (1996), *La aventura semiológica*, Barcelona: Paidós.

—, (2012a), *Mitologías*, Madrid: Biblioteca Nueva.

—, (2012b), *El grado cero de la escritura*, España: Siglo XXI.

—, (2020), *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós.

BATAILLE, Georges, (1997a), *Historia del ojo*, Barcelona: Tusquets.

—, (1997b), *El erotismo*, Barcelona: Tusquets.

BAUDELAIRE, Charles, (2008), *Las flores del mal*, Alain VERJAT y Luis MARTÍNEZ DE MERLO (eds.), Madrid: Cátedra Mil Letras.

BAUDRILLARD, Jean, (1978), *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós.

BAY, Carmen Alemany, (1988), «Casi un inédito hernandiano: “El silbo de mal de ausencia”». *Anales de*

Literatura Española, n.º 6, Alicante: Universidad, Departamento de Literatura Española, pp. 13-31:
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfb5f9>

BAZIN, André, (2008), *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp.

BENET CROS, Carlota, (2014), «Terenci Moix, Pere Gimferrer y el cine clásico». *America, the Beautiful: La presencia de Estados Unidos en la cultura española contemporánea*, José Manuel del PINO (ed.), Frankfurt am Main : Vervuert Verlagsgesellschaft.

—, (2015), *La imatge dels Estats Units d'Amèrica en la Literatura catalana contemporània* [tesis doctoral], Bellaterra: Dipòsit Digital de Documents de la UAB: <https://ddd.uab.cat/record/176059>

BENET, Vicente J., (2006), «Madres vampiresas y mujeres caídas: imaginario femenino del primer cine de gangsters». *Dossiers feministes*, n.º 9, pp. 105-123:
<https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/issue/view/8411>

BENJAMIN, Walter, (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México: Editorial Itaca.

BLANCO, María Luisa, (2006), «La vida en las palabras: 'Estoy intentando interpretar mi propia vida' (entrevista a Pere Gimferrer)». *Babelia* [suplemento de *El País*] (11/III/2006):
https://elpais.com/diario/2006/03/11/babelia/1142037550_850215.html

BLESA, Túa, (2010), *Gimferrerías*, Pamplona: Los libros del señor James.

—, (2014), «"Invocación en Ginebra" de Pedro Gimferrer: una lectura (con una carta de Gimferrer a José Ángel Valente)». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 20 (8/I/2014): <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/777>

BOGDANOVICH, Peter, (2009), *Las estrellas de Hollywood*, Madrid: T&B Editores.

BOU, Enric, (1989a), «Un novísimo en la Academia imágenes de/en Pedro/Pere Gimferrer». *Ojáncano*, 2 (IV/1989), pp. 29-40.

—, (1989b), «Narcís emmirallat o els diaris dels poetes (Foix, Manent, Gimferrer)». *Revista de Catalunya*,

n.º 32 (VI/1989), pp. 130-149.

—, (1990), «Brisa en el Parnaso: *El vendaval* de Pere Gimferrer». *Ínsula*, n.º 526 (X/1990), pp. 28-29.

—, (1992), «Sobre mitologías (a propósito de los 'Novísimos')». *Mythopoesis: Literatura, totalidad, ideología*, Joan Ramon RESINA (ed.), Barcelona: Anthropos, pp. 191-200.

—, (1993), «Pere Gimferrer día a día: del escritor a la escritura». *Anthropos: Boletín de información y documentación* [ejemplar dedicado a *Pere Gimferrer: una poética del instante*], n.º 140 (I/1993), pp. 41-44.

—, (2014), «"El caliu i la cendra". Pere Gimferrer y las afinidades literarias». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 20 (8/I/2014), pp. 123-132: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201320784

BOUSOÑO, Carlos (1985), «La poesía de Guillermo Carnero», *Poesía contemporánea*, Madrid: Júcar.

BUCK-MORSS, Susan, (1992), «Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered». *October*, n.º 62 (Otoño, 1992), pp. 3-41, Massachusetts: The MIT Press.

BÜHLER, Phillip, David GAERTNER *et al.*, (2003), *Cine de los 70*, Jürgen MÜLLER (ed.), Taschen: Colonia.

BURCH, Noël, (1995), *EL tragaluz del infinito*, Madrid: Cátedra.

CAIROL CARABÍ, Eduard, (2014), «El agente provocador: Pere Gimferrer y la literatura artística (del ensayo sobre arte a la novela de artista)». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 20 (8/I/2014), pp. 101-108: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201320782

CAMPBELL, Federico, (1971), *Infame turba. Entrevistas a pensadores, poetas y novelistas en la España de 1970*, Madrid: Lumen.

CAPECCHI, Luisa, (1983), «El romanticismo 'expresivo' de Pere Gimferrer». *Ínsula*, n.º 434, (I/1983), pp. 1 y 11.

CAPURRO, Raquel, (2017), «Leopoldo María Panero, el gemido del lebrel». *Revista ñÁcate. Dossier: Lecturas de 'Leopoldo María Panero. La locura llevada al verso'*, (XII/2017): <https://www.revistanacate.com/lo-que-se-lee/dossier-leopoldo-maria-panero/>

CARNERO, Guillermo, (1990), «Culturalismo y poesía “novísima”. Un poema de Pedro Gimferrer: “Cascabeles” de *Arde el mar*». Biruté CIPLIJAUSKAITÉ, (1990), *Novísimos. Postnovísimos clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid: Orígenes.

—, (2010), *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)*, Ignacio Javier LÓPEZ (ed.), 2^a ed. revisada, Madrid: Cátedra.

—, (2018), «Mayo del 68: París y Barcelona». *Revista de Libros* (9/V/2018): <https://www.revistadelibros.com/articulos/mayo-del-68-paris-y-barcelona>

CARRASQUER, Francisco, (1997), «*Mascarada*, de Pere Gimferrer: Hilozoísmo místico?». *Ínsula*, n.º 605 (V/1997), pp. 15-17.

CASTELLET, Josep Maria (1969), *Lectura de Marcuse*, Barcelona: Edicions 62.

— (2001a), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona: Península.

— (2001b), *Nueve novísimos poetas españoles. Apéndice documental*, Barcelona: Península.

CARBALLO, Maite Noeno (2007), «El lenguaje en el cine de Jean-Luc Godard». *STVDIVM. Revista de Humanidades*, n.º 13, p. 75.

CAROL GERONÈS, Lidia, (2014a), «Pere Gimferrer, cinéfilo, crítico, teórico y “amateur” del cine». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 20 (8/I/2014), pp. 109-122: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201320783

—, (2014b), «Dracula, the Vampire in Catalonia: Between Literature and Cinema through Pere Gimferrer». *Catalan Review*, n.º 28, pp. 107-117: <https://doi.org/10.3828/catr.28.1.107>

—, (2016), *Fortuny de Pere Gimferrer o un bric-à-brac de la belle époque. Una novella singular en el panorama narratiu català dels anys vuitanta* [tesis doctoral], Universitat de Girona: <https://www.tdx.cat/handle/10803/403210#page=1>

CASAS BARÓ, Carlota, (2001), «*L'Agent provocador* de Pere Gimferrer». *Actas del XIV Congreso de la*

Asociación Internacional de Hispanistas: New York, Vol. III (16-21/VII/2001), pp. 131-139:
https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_xiv_b.htm

CHION, Michel, (2004), *La voz en el cine*, Madrid: Cátedra.

CLAIR, René, (2003), «Cine puro y poesía». *Litoral*, n.º 235, pp. 112-118.

CLOTAS, Salvador y Pere GIMFERRER, (1971), *30 años de poesía española*, Barcelona: Kairós.

COMPANY, Juan Miguel, (2003), «La persistencia de la memoria reescribiendo una poética», *Litoral*, n.º 236, pp. 114-120.

COUSINS, Mark, (2018), *Historia y arte de la mirada*, Barcelona: Pasado y Presente.

CUNQUEIRO, Álvaro, (1993), «Comentario a *Mensaje del Tetrarca*». *Anthropos: Boletín de información y documentación* [ejemplar dedicado a *Pere Gimferrer: una poética del instante*], n.º 140 (I/1993), p. 71.

DALMASES, Irene, (2016), «Gimferrer: "Marinejant' es un poemario muy personal, muy diferente de otros"». *La Vanguardia* (15/01/2016):
<https://www.lavanguardia.com/vida/20160115/301423658335/gimferrer-marinejant-es-un-poemario-muy-personal-muy-diferente-de-otros.html>

DEBICKI, Andrew P., «*Arde el mar* como índice y ejemplo de una nueva época poética». *Anthropos: Boletín de información y documentación* [ejemplar dedicado a *Pere Gimferrer: una poética del instante*], 140 (I/1993), pp. 46-49.

—, (1997), *Historia de la poesía española del siglo XX*, Madrid: Gredos.

DELEUZE, Gilles, (1984), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona: Ediciones Paidós.

DÍAZ PÉREZ, Ana, (2018), «El cine o la armonía en el tiempo. Aproximación a "Un poema para Raoul Walsh" de Pere Gimferrer». *Fronteras de la literatura y el cine*, Valladolid: Ediciones Universidad de

Valladolid, pp. 23-37:

https://www.researchgate.net/publication/355752177_El_cine_o_la_armonia_en_el_tiempo_aproximacion_a_Un_poema_para_Raoul_Walsh_de_Pere_Gimferrer_2018_UVA_23-37

DÓNOAN [pseudónimo], (1993), «El tema de la historia y sus excrescencias y excretorios: una visión poética y moral». *Anthropos: Boletín de información y documentación* [ejemplar dedicado a *Pere Gimferrer: una poética del instante*], n.º 140 (I/1993), pp. 63-64.

DUQUE AMUSCO, Alejandro, (1990), «El valor de la palabra». Biruté CIPLIJAUSKAITÉ, (1990), *Novísimos. Postnovísimos clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid: Orígenes.

ECO, Umberto, (1985), *Obra abierta*, Barcelona: Planeta de Agostini.
—, (1997), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen.

EGEA, Alejandro Jacobo, (2015), «Más allá de los espejos nacarados. Los escenarios de la memoria en *Arde el mar*, de Pere Gimferrer». *Revista de Filología*, n.º 33, San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna: <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/4588>

ELGUERO, Ignacio, (2011), «Entrevista con Pere Gimferrer». *Mercurio. Panorama de libros*, 127 (I/2011), pp. 10-13.

EPSTEIN, Jean, (2003), «Cine-análisis o poesía en cantidad industrial». *Litoral*, n.º 235, pp. 49-55.

ESTEVE GUILLÉN, Anna, (2003), «El *Dietari* de Pere Gimferrer, una cruilla d'escriptures». *Catalan Review*, vol. XVII, n.º 2, pp. 87-106.
—, (2014), «El *Dietari* de Pere Gimferrer: Los límites de la escritura». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 20 (8/I/2014), pp. 140-148:
https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias.tropelias.201320786

ESTEVE I BORRÀS, Josep Manuel, (1990), «Gimferrer, fotograma a fotograma». *L'Aiguadolç*, n.º 12/13 (Otoño, 1990): <https://raco.cat/index.php/Aiguadolc/article/view/65132>.

FERNÁNDEZ, Manuel Carlos, (1997), *Influencias del montaje en el lenguaje audiovisual*, Madrid: Ediciones Libertarias/ Prodhufi.

FERRATÉ, Joan, (1985-86), «Jaime Gil de Biedma: EL JUEGO DE HACER VERSOS». *Litoral*, n.º 163/165, pp. 61-66.

FERRER LERÍN, Francisco, (2014), «Semblanza de Pere Gimferrer». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 20 (8/I/2014), pp. 149-153: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201320787

FLYNN, Errol, (1961), *My Wicked, Wicked Ways*, Londres: Pan Books Ltd.

FRENCH, Philip y Ken WLASCHIN (1993), *The Faber Book of Movie Verse*, London: faber and faber.

GARCÍA JAMBRINA, Luis, (2011), «La poesía en catalán». *Mercurio. Panorama de libros*, 127 (I/2011), pp. 16.
—, (2014), «Un nuevo ciclo de poesía en castellano en la trayectoria de Pere Gimferrer». *Tropelías. Revista de la Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 20 (8/I/2014), pp. 83-88: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201320780

GARCIA-SOLER, Jordi, (1970), «Parlem-ne: Pere Gimferrer», *Serra d'or*, 127(IV/1970), p.60.

GENETTE, Gérard, (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.

GIL DE BIEDMA, Jaime, (2009), *Las personas del verbo*, Barcelona: Seix Barral.

GIMFERRER, Pere, (1962a), «Resumen de una temporada». *Tarrasa información*, n.º 1887 (2/VIII/1962), p.4.
—, (1962b), «Un film de Luis Buñuel». *Tarrasa información*, n.º 1902 (30/VIII/1962), p.4.
—, (1963a), «En torno a “Marienbad”». *Tarrasa información*, Año XI, n.º 2002 (28/II/1963), p. 5.
—, (1963b), «Clásicos americanos. Relaciones entre dos artes, literatura y cine». *Tarrasa información*, Año XI, n.º 2086 (22/VIII/1963), p. 5.

—, (1963c), «Cine francés». *Tarrasa información*, Año XI, n.º 2098 (12/IX/1963), p. 5.

—, (1963d), «¿Género menor? (A propósito de una historia de la novela policíaca)». *El Ciervo*, n.º 119 (XII/1963), p. 12.

—, (1963e), «Ante *Los pájaros*». *El Ciervo*, n.º 120 (XII/1963), p. 13.

—, (1964a), «Memoria de Jean Cocteau». *Tarrasa información*, n.º 2167 (16/I/1964), p. 5.

—, (1964b), «El cine, arte del tiempo». *Film ideal*, 137 (1/II/1964), p. 81-84.

—, (1964c), «Una visión del mundo». *Film ideal*, 138 (15/II/1964), p. 112-114.

—, (1964d), «Doscientos minutos con la reina Cleopatra». *El Ciervo*, 122 (II/1964), p. 16.

—, (1964e), «Sus más y sus menos. *Raíces profundas*». *El Ciervo*, 123 (III/1964), p. 16.

—, (1964f), «Hacia un cine operístico». *Film ideal*, 143 (1/V/1964), p. 296-298.

—, (1964g), «*4 tíos de Texas*». *Film ideal*, 143 (1/V/1964), p. 319-320.

—, (1964h), «The big sleep». *Film ideal*, 145 (1/VI/1964), p. 382.

—, (1964i), «El ciclo Hawks, la puesta en escena y yo». *El Ciervo*, 127 (IX/1964), p. 16.

—, (1964j), «Sus más y sus menos. *Su juego favorito*». *El Ciervo*, 128 (X/1964), p. 16.

—, (1964k), «Las paradojas de Robert Aldrich». *Tarrasa información*, n.º 2308 (8/X/1964), p. 7.

—, (1964l), «La nostalgia de un arte». *Film ideal*, 156 (15/XI/1964), p. 760-764.

—, (1964m), «El cardenal de Otto Preminger». *Film ideal*, 156 (15/XI/1964), p. 766.

—, (1964n), «Una obra completa. *Antología lírica*, de J. V. Foix (Rialp, Madrid)». *El Ciervo*, 129 (XI/1964), p. 12.

—, (1964ñ), «*Marnie* o las llaves del misterio». *El Ciervo*, 130 (XII/1964), p. 16.

—, (1965a), «Censo y memorial de 1964». *El Ciervo*, 131 (I/1965), p. 16.

—, (1965b), «Sus más y sus menos. *El cardenal*». *El Ciervo*, 132 (II/1965), p. 16.

—, (1965c), «Mizoguchi en la filmoteca». *El Ciervo*, 132 (II/1965), p. 16.

—, (1965d), «El cine y su dominio». *Film ideal*, 164 (15/III/1965), p. 191-195.

—, (1965e), «Un poema para Raoul Walsh». *Film ideal*, 170 (III/1965), p. 170.

—, (1965f), «El protagonista». *Ínsula*, n.º 221 (IV/ 1965), p. 16.

—, (1965g), «Filmoteca y ‘Nouvelle Vague’». *El Ciervo*, 136, (VI/1965), p. 16.

— y Ramon MOIX, (1965h), «El fabuloso mundo de los “comic’s”: De Flash Gordon a James Bond». *Destino*, 1464 (28/VIII/1965), p. 19.

—, (1965i), «El cine y su terror». *Film ideal*, 179 (XI/1965), p. 3.

—, (1965j), «*Peeping-Tom* de Michael Powell». *Film ideal*, 179 (XI/1965), p. 4.

—, (1966a), «Los mil y un fantasmas. André Bazin». *El Ciervo*, 147 (V/1966), p. 17.

—, (1966b), «Presencia de Howard Hawks». *Tarrasa información*, 2643 (14/VII/1966), p. 9.

—, (1966c), «Murió Montgomery Clift». *El Ciervo*, 151 (IX/1966), p. 13.

—, (1966d), «Rossellini revoluciona el film histórico. VIII semana del color en Barcelona». *El Ciervo*, 153 (XI/1966), p. 13.

—, (1967), «Actualidad de Rubén Darío». *El Ciervo*, 156 (II/1967), p. 13.

—, (1968a), «Homenaje a Carl Dreyer». *El Ciervo*, 170 (IV/1968), p. 16.

—, (1968b), «Color en Barcelona». *El Ciervo*, 177 (XI/1968), pp. 12-13.

—, (1969), «Los espejos de Louis Aragon». *Destino*, 1672 (18/X/1969), p. 47.

—, (1970a), «*Els lloms transparents*: J. V. Foix y su doble». *Destino*, n.º 1695 (28/III/1970), p. 38.

—, (1970b), «Acerca de *Nocturn matinal*». *Destino*, n.º 1.726 (31/X/1970), pp. 66-68.

—, (1971), «J. V. Foix y *Darrer comunicat*». *Destino*, n.º 1.736 (9/I/1971), pp. 25-26.

—, (1972), «Acerca del futuro de la literatura». *Destino*, n.º 1.802 (15/IV/1972), pp. 34-35.

—, (1973a), «Aspectos de la poesía de J. V. Foix». *Destino*, n.º 1.843 (27/I/1973), pp. 23.

—, (1973b), *Foc cec*, Joan BROSSA (prol.), Barcelona: Edicions 62.

—, (1975a), «Lo mejor de Machado. Antología homenaje. El hondo poeta metafísico». *El Ciervo*, n.º 261/262 (VI/1975), p. 41.

—, (1975b), «De la poesía a la novela. Crisis y continuidad». *Destino*, n.º 1.983 (2-8/X/1975), pp. 37.

—, (1976), «Mayor radicalización polémica». *El Ciervo*, n.º 291/294 (IX-X/1976), pp. 72-73.

—, (1977), «Un vasto movimiento de contemporaneidad». *El Ciervo*, n.º 306/307 (IV-V/1977), pp. 34-35.

—, (1978a), *Radicalidades*, Barcelona: Antoni Bosch.

—, (1978b), «Conversaciones. Amnistía para los poetas» [coloquio con otros poetas: Lorenzo Gomis, Luis Izquierdo y José María Valverde]. *El Ciervo*, n.º 333 (XI/1978), pp. 25-33.

—, (1979a), «De los años sesenta». *Destino*, n.º 2.151 (28/XII/1978- 3/1/1979), p. 29.

—, (1979b), «Escribir en catalán». *Destino*, n.º 2.171 (17-23/V/1979), p. 39.

—, (1980), *Lecturas de Octavio Paz*, España: Anagrama.

—, (1981), *Antología de la poesía modernista*, Barcelona: Ediciones Península.

—, (1993), *Valències: 1971 - 1993*, Joaquim NOGUERO (ed.), València: Tres i Quatre.

—, (1994a), *Arde el mar*, Jordi GRACIA (ed.), Madrid: Cátedra.

—, (1994b), «El rigor». *Ínsula*, n.º 570-571 (VI-VII/1994), p. 3.

—, (1995a), *Obra Catalana completa/ 1 Poesia*, Barcelona: Edicions 62.

—, (1995b), *Obra Catalana completa/ 2 Dietari complet, 1 (1979 - 1980)*, Barcelona: Edicions 62. —,

—, (1995c), *Obra Catalana completa/ 3 Dietari complet, 2 (1980 - 1982)*, Barcelona: Edicions 62.

—, (1995d), *Obra Catalana completa/ 4 Figures d'art*, Barcelona: Edicions 62.

—, (1995e), «Nuestra cinemateca» [respuesta a la pregunta acerca de las películas más influyentes]. *El Ciervo*, n.º 536 (XI/1995), p. 25.

—, (1996a), *Mascarada*, Barcelona: Edicions 62.

—, (1996b), *Noche en el Ritz*, Barcelona: Anagrama.

—, (1998), *L'agent provocador*, Barcelona: Edicions 62.

—, (1999), *Los raros*, Palma de Mallorca: Bitzoc.

—, (2001a), *El diamant dins l'aigua*, Barcelona: Columna.

—, (2001b), *La calle de la guardia prusiana*, Barcelona: Ediciones del bronce.

—, (2002), «¿Cómo se hace un poema? (IV). El rostro de lo real» [P.G. responde a la pregunta]. *El Ciervo*, n.º 610 (I/2002), p. 48.

—, (2003), «Cine y surrealismo». *Litoral*, n.º 236, pp. 121-123.

—, (2006a), *Interludio azul*, Barcelona: Seix Barral.

—, (2006b), *Amor en vilo*, Barcelona: Seix Barral.

—, (2006c), «Autógrafo», *Babelia* [suplemento de *El País*] (11/III/2006): https://elpais.com/diario/2006/03/11/babelia/1142037555_850215.html

—, (2008), *Tornado*, Barcelona: Seix Barral.

—, (2010), *Poemas (1962-1969). Poesía castellana completa*, Julia BARELLA (ed.), Madrid: Visor.

—, (2011), *Rapsodia*, Barcelona: Seix Barral.

—, (2012), *Cine y literatura*, Barcelona: Austral.

—, (2013), *Alma Venus*, Barcelona: Seix Barral.

—, (2014a), *El castell de la puresa*, Josep PEDRALS (prol.), Barcelona: Proa.

—, (2014b), *Per riguardo*, Jacobo CORTINES (prol.), Barcelona: Vandalia.

—, (2016a), *Marinejant*, Giuseppe GRILLI (prol.), Barcelona: Proa.

—, (2016b), *No en mis días*, Barcelona: Vandalia.

—, (2018), *Las llamas*, Aurora EGIDO (ed.), Barcelona: Vandalia.

—, (2022), *Tristissima noctis imago*, José Luis REY (ed.), Barcelona: Vandalia.

GONZÁLEZ, Ángel, (2017), *101 + 19 = 120 poemas*, Madrid: Visor.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, (1985), «En los límites del cine clásico: La escritura manierista de Douglas Sirk». *Eutopías*, vol. I, n.º 1/2 (Invierno-Primavera, 1985), pp.87-105.

GRACIA, Jordi, (1993a), «Primera madurez de una poética: poesía en castellano». *Anthropos: Boletín de información y documentación* [ejemplar dedicado a *Pere Gimferrer: una poética del instante*], n.º140 (I/1993), pp. 32-36.

—, (1993b), «El arte como adicción: lectura de *Arde el mar*». *Anthropos: Boletín de información y documentación* [ejemplar dedicado a *Pere Gimferrer: una poética del instante*], n.º140 (I/1993), pp. 65-67.

GRASSET, Eloi, (2011a), *Modernitat i canvi de llengua. El pas del castellà al català a l'obra de Pere Gimferrer (Aspectes crítics, teòrics i lexicomètrics)* [tesis doctoral], Universitat de Girona - Université Paris IV Sorbonne: <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/31858/tegm.pdf?sequence=5>

—, (2011b), «Rimbaud i Mallarmé en la poética de Pere Gimferrer». *Estudis Romànics* [Institut d'Estudis Catalans], Vol. 33, p. 369-378: <https://www.raco.cat/index.php/Estudis/article/view/67573>

—, (2012), «Túa BLESA, *Gimferrerías*». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 18 (9/I/2012), pp. 421-423: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias.tropelias.201218574

—, (2020), *La trama mortal. Pere Gimferrer y la política de la literatura (1962-1985)*, España: Renacimiento.

GUBERN, Román, (1999), *Proyector de luna: la generación del 27 y el cine*, Barcelona: Anagrama.

HARARI, Alberto, (2013), *Introducción al lenguaje cinematográfico*, Buenos Aires: Ediciones del Aula Taller.

HERRERA, Javier, (2003), «La poesía del cine». *Litoral*, n.º 235, pp. 6-17.

—, (2003), «Poesía y poéticas en el cine moderno». *Litoral*, n.º 236, pp. 6-17.

JATO, Mónica, (2004), *El lenguaje bíblico en la poesía de los exilios españoles de 1939*, Kassel: Reichenberger.

KHURANA, Simran, (2020), «Wordsworth's "The Child Is Father of the Man»: <https://www.thoughtco.com/child-is-the-father-of-man-3975052>

LABRADOR MÉNDEZ, Germán, (2003), «*In stercore invenitur*: sacralidad, coprofilia y melancolía en *Mascarada* de Pere Gimferrer». *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n.º 12/14 (1/XII/2003), pp. 219-233:

https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.200312-145798

—, (2017), *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Madrid: Ediciones Akal.

LACAN, Jacques, (2006), *Seminario 16. De un Otro al otro*, Argentina: Paidós.

—, (2008), *Seminario 2. El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Argentina: Paidós.

LANZ, Juan José, (2011), *Nuevos y novísimos poetas. En la estela del 68*, Madrid: Renacimiento.

—, (2014), «Caligrafía de fuego y caligrafía de oscuridad...». *Tropelías. Revista de la Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 20 (8/I/2014), pp. 49-82:

https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201320779

LARKE-WALSH, George S., (2019), *A companion to the Gangster Film*, Nueva York: John Wiley & Sons:

<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/book/10.1002/9781119041757>

LÓPEZ, Julio, (1984), «Gimferrer, punto y referencia de una época». *Ínsula*, n.º 446 (I/1984), pp. 5-6.

MACHADO, Antonio, (2009), *Poesías completas*, Manuel ALVAR (ed.), Madrid: Austral.

MARCO, Joaquín, (1969), «Poesía es imagen y la poética de Pedro Gimferrer». Joaquín MARCO, *Ejercicios literarios*, Barcelona: Táber, pp. 427-432.

MARIMÓN, Joan, (2014), *El montaje cinematográfico. Del guion a la pantalla*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

—, (2018), *Muertes creativas en el cine*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

MARRUGAT, Jordi, (2014), «Pere Gimferrer». Jordi MARRUGAT, *Aspectes de la poesia catalana de la postmodernitat*, Barcelona: PAM, pp. 255-294.

—, (2016), «Marinejant al castell de la puresa: Pere Gimferrer, entre l'art i la vida». Pere GIMFERRER, *Dilluns de poesia a l'Arts Santa Mònica*, Barcelona: Arts Santa Mònica, pp. 1-13.

MARTIN, Marcel, (2002), *El lenguaje del cine*, Gedisa: Barcelona.

MARTIN-MÁRQUEZ, Susan L., (1995), «Death and the Cinema in Pere Gimferrer's *La muerte en Beverly Hills*». *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 20 (8/I/2014), n.º ½, pp. 155-172.

MARTÍN RAMÍREZ, Dolores, (2017), *El encuadre cinematográfico: un estudio sobre el 'límite' de la composición bidimensional* [tesis doctoral], Universidad Politécnica de Madrid: <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.54708>.

MARTÍNEZ MONTALBÁN, José Luis, (2003), «*El muelle de las brumas* y el realismo poético francés». *Litoral*, n.º 236, pp. 125-129.

MARTÍNEZ DIENTE, Pablo, (2015), «Evocación de Lang en “El tigre de Esnapur” de Gimferrer». *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos: 24, 25 y 26 de junio 2015*, vol. 1, Salamanca: Universidad de Salamanca y Centro de Estudios Brasileños, pp.558-568: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=657952#volumen135916>

MITCHELL, W. J. T., (2017), *¿Qué quieren las imágenes?*, Sans Soleil Ediciones: Vitoria-Gasteiz.

MOIX, Terenci, (1990), *El peso de la paja*, Pere GIMFERRER (prol.), Plaza y Janés: Barcelona.
—, (1996), *El dia que va morir Marilyn*, Edicions 62: Barcelona.

MONEGAL, Antonio, (1993), «Imágenes del devenir: proyecciones cinematográficas en la escritura de Pere Gimferrer». *Anthropos: Boletín de información y documentación* [ejemplar dedicado a *Pere Gimferrer: una poética del instante*], n.º140 (I/1993), pp. 57-61.
—, (1998), *En los límites de la diferencia: poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid: Tecnos.

MORALA GIRÓN, Alejandro, (2022), «Orson Welles, cineasta de la simulación». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 31 (3/I/2022), pp. 165-179: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/6252>

MORRIS, Brian, (2003), «La pantalla cinematográfica como espejo en Cernuda, Lorca y Alberti». *Litoral*, n.º 235, pp. 196-211.

MULVEY, Laura, (1999), «Visual pleasure and narrative cinema». *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Leo BRAUDY y Marshall COHEN (eds.), New York: Oxford UP, pp. 833-844.

MUÑOZ MOLINA, Antonio, (2011), «Protagonista del fulgor». *Mercurio. Panorama de libros*, 127 (I/2011), pp. 8-9.

NANCLARES, Gustavo, (2010), *La cámara y el cálamo. Ansiedades cinematográficas en la narrativa hispánica de vanguardia*, Madrid: Iberoamericana.

NAVARRO, Justo, (2011), «Diccionario: figuras en una pantalla». *Mercurio. Panorama de libros*, 127 (I/2011), pp. 18-19.

ORTE, Jesús y Pablo de SANTIAGO, (2017), *El cine en 7 películas: guía básica del lenguaje cinematográfico*, Madrid: UNED.

PALENCIA VILLA, Rosa María, (2002), *La influencia del doblaje audiovisual en la percepción de los personajes* [tesis doctoral], Universitat Autónoma de Barcelona: <https://ddd.uab.cat/record/37380>

PANERO, Leopoldo María, (2018), *Poesía completa (1970-2000)*, Madrid: Visor.

PASOLINI, Pier Paolo, (1970), «Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad». *Problemas del nuevo cine*, Manuel PÉREZ ESTREMERA (ed.), Madrid: Alianza, pp. 62-76.

PAZ, Octavio, (1993), «La trama mortal». *Anthropos: Boletín de información y documentación* [ejemplar

dedicado a *Pere Gimferrer: una poética del instante*], n.º 140 (I/1993), p. 62.

PELFORT, Josep, (1989), «El cinema al *Dieatri* (1979-80 i 1980-1982). Aproximació a l'estudi de les relacions cinema-literatura a l'obra de Pere Gimferrer». *Els Marges: revista de llengua i literatura*, n.º 39, pp. 109-119: <https://raco.cat/index.php/Marges/article/view/109151>

PEÑA ARDID, Carmen, (1992), *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid: Cátedra.
— (coord.), (1999), *Encuentros sobre literatura y cine*, Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses. Caja de Ahorros de la Inmaculada.

PÉREZ PAREJO, Ramón, (2006), «Las Venencias de Canaletto y Gimferrer: ficción y corrección óptica». *Ínsula*, n.º 713 (V/2006), pp. 6-8.
—, (2007), *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética (Generación de los 50 - Novísimos)*, Madrid: Visor.

PLAZA-AGUDO, Inmaculada, (2022), «Mito, insilio e identidad femenina en la España de posguerra *Mujer sin Edén* (1947), de Carmen Conde». *Contingencia y moral: el extranjero visto a través de la ficción*, Susanne HARTWIG (coord.), Madrid : Iberoamericana, pp. 71-88.

PONT, Jaume, (1980), «La poesia de Pere Gimferrer (1970-1978)». *Els Marges*, n.º 20, pp. 110-121: <https://raco.cat/index.php/Marges/article/view/105493>

POUND, Ezra, (1994), *Cantares completos*, vol. 1, Javier COY (ed.), España: Cátedra.

POSADA, Adolfo R., (2020, octubre), «¿Écfrasis o hipotiposis?: *enargeia* y retórica visual en la poesía del Siglo de Oro». *e-Spania* (X/2020): <http://journals.openedition.org/e-spania/36222>

PUJOL, Carlos, (1985), «Gimferrer en el país de los raros». *El Ciervo*, n.º 417 (XI/1985), p. 43.

PRIETO DE PAULA, Ángel L., (1996), *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid: Hiperión.

QUIROGA CLÉRIGO, Manuel (2015), «'Son todos los poemas una voz'». *Claves de Razón Práctica*, n.º

242 (IX-X/2015), pp. 168-175.

RANCIÈRE, Jacques, (2009), «Do Pictures Really Want to Live?». *Culture Theory & Critique*, vol. 50, n.º 3 (21/XII/2009), 123-132: <https://doi.org/10.1080/14735780903240083>

—, (2017), «Art, Life, Finality». *Critical Inquiry*, Vol. 43, n.º 3 (Primavera, 2017), pp. 597-616, The University of Chicago Press.

REVIRIEGO, Carlos, (2003), «Max Ophüls. El misterio de la fugacidad». *Litoral*, n.º 235, pp. 130-137.

REY, José Luis, (2005), *Caligrafía del fuego. La poesía de Pere Gimferrer (1962-2001)*, Valencia: PRE-TEXTOS.

—, (2014), «Intertextualidad y metapoesía en la primera etapa de la poesía de Pere Gimferrer». *Tropelías. Revista de la Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 20 (8/I/2014), pp. 44-48: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201320778

RICO, Manuel, (2014), «Notas sobre el Gimferrer crítico: acerca de *Radicalidades*». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 20 (8/I/2014), pp. 133-139: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201320785

ROGERS, Timothy J., (1984), «Verbal Collage in Pere Gimferrer's *Poemas, 1963-1969*». *Hispania*, Vol. 67, n.º 2 (V/1984), pp. 207-213: <https://www.jstor.org/stable/341724>

RUBIO, Fanny, (1993a), «Aire último». *Anthropos: Boletín de información y documentación* [ejemplar dedicado a *Pere Gimferrer: una poética del instante*], n.º 140 (I/1993), p. 57.

—, (1993b), «Fortuny: Gimferrer y su arte». *Anthropos: Boletín de información y documentación* [ejemplar dedicado a *Pere Gimferrer: una poética del instante*], n.º 140 (I/1993), p. 69.

RUIZ CASANOVA, José Francisco, (2014), «Los “niños perdidos” de Castellet: la preterida fortuna histórica de una generación». *Tropelías. Revista de la Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 20 (8/I/2014), pp. 39-43: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201320774

RUSSO, Serena (2015), *Relaciones intermediales entre cine y poesía. Del Neorrealismo italiano a Víctor Erice* [tesis doctoral], Universidad de Granada: Granada:
<https://digibug.ugr.es/handle/10481/43426?show=full>

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, (2008), *El montaje cinematográfico. Teoría y Análisis*, Barcelona: Paidós.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, (1988), «El espacio del poema». *Ínsula*, n.º 499/500 (VII-VIII/1988), pp. 51-52.

SARTORI, Giovanni, (2016): *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Barcelona: Taurus.

SCHMELZER, Dagmar, (2005), «La mirada fílmica sobre el mundo de las cosas en Jarnés: un juego de ironía medial». *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, M. ALBERT (ed.), Madrid, España: Editorial Iberoamericana / Vervuert:
<https://elibro.net/es/ereader/uab/55290?page=429>.

SELLÉS, Magdalena y Alexis RACIONERO, (2008), *El documental. El lenguaje cinematográfico*, Barcelona: Editorial UOC.

SONTAG, Susan, (1996), *Contra la interpretación*, Madrid: Alfaguara.
—, (2005), *Sobre la fotografía*, Madrid: Alfaguara.

SORLIN, Pierre, (2016), «El cine y la ciudad: una relación inquietante». *Secuencias*, n.º 13 (9/VI/2016), pp. 21-28: <https://doi.org/10.15366/secuencias2001.13.002>

TERRY, Arthur, (1995), «Introducció: la poesia de Pere Gimferrer». Pere GIMFERRER, (1995a), *Obra Catalana completa/ 1 Poesia*, Barcelona: Edicions 62, pp. 7-101.

TORRESI, Stefano, (2014), «Una “nueva” historia de amor: *Interludio azul*». *Tropelías. Revista de la Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 20 (8/I/2014), pp. 89-100:
https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201320781

TRUFFAUT, François, (1974), *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza.

URRUTIA, Jorge, (1984), *Imago litterae. Cine. Literatura*, Sevilla: Alfar.

UTRERA, Rafael, (2001a), *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*, Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx0630>

—, (2001b), *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccz352>

VALÉRY, Paul, (2016), *Cármenes*, Pedro GANDÍA (trad. y prol.), Madrid: Visor.

VILAS, Manuel, (1985), «Pere Gimferrer, *Extraña fruta*: El misterio de una disolución poética».

Cuadernos de investigación filológica, Vol. 11, pp. 123-140:

<https://doi.org/10.18172/cif.2120>

—, (1993), «“Jo mateix era el meu somni”. Algunas consideraciones sobre *Aparicions*». *Anthropos: Boletín de información y documentación* [ejemplar dedicado a *Pere Gimferrer: una poética del instante*], n.º 140 (I/1993), pp. 54-56.

VINUALES, Antonio, (2025), *Novela y cine. Los géneros cinematográficos como herencia de la novela*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/4111>

WOOD, Guy H, (2003), «El Objetivo Cinegético: La poética venatoria del séptimo arte». *Litoral*, n.º 235, pp. 36-44.

ZIMMERMAN, Marie-Claire, (2014), «Nacimiento de una voz poemática: *Mensaje del Tetrarca*, de Pere Gimferrer». *Tropelías. Revista de la Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 20 (8/I/2014), pp. 7-17: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201320772

ŽIŽEK, Slavoj, (2023), *Incontinencia del vacío. Enjutas económico-filosóficas*, Barcelona: Anagrama.

FILMOGRAFÍA

ALDRICH, Robert, (1955), *The Big Knife*, The Associates & Aldrich Company.

—, (1961), *The Last Sunset*, Universal International Pictures.

ALLEN, Woody, (1985), *The Purple Rose of Cairo*, Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions.

BECKER, Jacques, (1952), *Casque d'or*, Paris-Films-Production.

BELL, William Brent, (2012), *The Devil Inside*, Prototype.

BERGMAN, Ingmar, (1957), *Det sjunde inseglet*, Svensk Filmindustri.

BERKELEY, Busby, (1942), *For Me and My Gal*, MGM.

BERTOLUCCI, Bernardo, (1990), *The Sheltering Sky*, Warner Bros.

BOGDANOVICH, Peter, (1975), *At Long Last Love*, 20th Century Fox.

BOLESLAWSKI, Richard, (1934), *The Painted Veil*, MGM.

BROOKS, Richard, (1962), *Sweet Bird of Youth*, MGM y Roxbury Productions.

BROWN, Clarence, (1931), *Possessed*, MGM.

BUÑUEL, Luis, (1929), *Un chien andalou*, Luis Buñuel (prod.).

—, (1962), *El ángel exterminador*, Producciones Gustavo Alatriste.

CAHN, Edward L., (1957), *Voodoo Woman*, American International Pictures.

CARNÉ, Marcel, (1938), *Le Quai des brumes*, Franco London Films.

CASSAVETES, John, (1959), *Shadows*, Lion International.

CHAPLIN, Charlie, (1952), *Limelight*, Celebrated Productions.

CHÁVARRI, Jaime, (1976), *El desencanto*, Elías Querejeta (prod.).

CLAIR, René, (1933), *Quatorze Juillet*, Films Sonores Tobis.

CLÉMENT, René, (1966), *Is Paris Burning?*, Seven Arts Productions.

COCTEAU, Jean, (1932), *Le sang d'un poète*, Vizconde Charles de Noailles [mecenas].

—, (1950), *Orphée*, Andre Paulve Film.

—, (1960), *Le testament d'Orphée*, Les Éditions Cinématographiques.

COOPER, Merian C. y Ernest B. SCHOEDSACK, (1933), *King Kong*, RKO Pictures.

COUSINS, Mark, (2011), *The Story of Film: An Odyssey*, Hopscotch Films.

—, (2022), *My Name is Alfred Hitchcock*, Hopscotch Films.

CUKOR, George, (1950), *A Life of Her Own*, MGM.

CURTIZ, Michael, (1935), *Captain Blood*, Warner Bros.

—, (1942), *Casablanca*, Warner Bros.

DREYER, Carl Theodor, (1928), *La Passion de Jeanne d'Arc*, Société Générale des Films.

—, (1932), *Vampyr – Der Traum des Allan Gray*, Carl Theodor Dreyer y Filmproduktion
Tobis-Filmkunst.

—, (1955), *Ordet*, A/S Palladium.

—, (1964), *Gertrud*, A/S Palladium.

DUVIVIER, Julien, (1956), *Voici le temps des assassins*, Pathé Cinema et al.

EISENSTEIN, Sergei, (1925), *Bronenosets Potiomkin*, Goskino.

FELLINI, Federico, (1960), *La dolce vita*, Rama Film *et al.*

FIENNES, Sophie, (2006), *The Pervert's Guide to Cinema*, Mischief Films.

—, (2012), *The Pervert's Guide to Ideology*, Rooks Nest Entertainment *et al.*

FISHER, Terence, (1959), *The Stranglers of Bombay*, Hammer Film Productions.

FORD, John, (1956), *The Searchers*, C. V. Whitney Pictures.

FRANJU, Georges, (1961), *Pleins feux sur l'assassin*, Champs-Élysées Production.

FRANKENHEIMER, John, (1970), *I Walk the Line*, Columbia Pictures.

FUJIMOTO, Tak, (1978), *Remember My Name*, Columbia Pictures.

GARCI, José Luis, (1981), *El crack*, Nickel Odeon.

GODARD, Jean-Luc, (1962), *Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, Les Films de la Pléiade.

—, (1963), *Le Mépris*, Les Films Concordia.

—, (1965), *Alphaville*, Chaumiane Productions.

HALPERIN, Victor, (1932), *White Zombie*, Halperin Productions.

HAWKS, Howard, (1932), *Scarface*, United Artists.

—, (1944), *To Have and Have Not*, Warner Bros.

—, (1946), *The Big Sleep*, Warner Bros.

—, (1959), *Rio Bravo*, Warner Bros.

HITCHCOCK, Alfred, (1954), *Rear Window*, Paramount Productions.

—, (1958), *Vertigo*, Alfred J. Hitchcock Productions.

—, (1959), *North by Northwest*, MGM.

—, (1960), *Psycho*, Shamley Productions.

HUSTON, John, *The Maltese Falcon*, Warner Bros.

—, (1942), *In This Our Life*, Warner Bros.

IVENS, Joris, (1937), *The Spanish Earth*, Herman Shumlin (prod.).

JARMAN, Derek, (1979), *The Tempest*, Boyd's Company.

JARMUSCH, Jim, (2013), *Only Lovers Left Alive*, Recorded Picture Company.

KAZAN, Elia, (1952), *Viva Zapata!*, 20th Century Studios.

—, (1954), *On the Waterfront*, Horizon Pictures.

KEATON, Buster, (1924), *Sherlock Jr.*, Joseph M. Schenck productions.

LALLANA, Marta, (2023), *Terenci: La fabulación infinita*, Mañana y RTVE.

LANG, Fritz, (1927), *Metropolis*, UFA.

—, (1952), *Clash by Night*, RKO Radio Pictures.

—, (1953), *The Blue Gardenia*, Warner Bros.

—, (1959), *Der Tiger von Eschnapur*, CCC Film.

—, (1959), *Das indische Grabmal*, CCC Film.

LANG, Walter, (1940), *The Blue Bird*, 20th Century Fox.

LE CHANOIS, Jean Paul, (1951), ...*Sans laisser d'adresse*, Les Films Raoul Ploquin, Hoche Productions y Silver Films.

LEONARD, Robert Z., (1932), *Strange Interlude*, MGM.

LEWIN, Albert, (1951), *Pandora and the Flying Dutchman*, Romulus Films.

LITVAK, Anatole y Jean NEGULESCO, (1940), *City for Conquest*, Warner Bros.

LOSEY, Joseph, (1951), *The Big Night*, Philip A. Waxman Productions.

MALRAUX, André, (1945), *Espoir, Sierra de Teruel*, Édouard Corniglion-Molinier.

MANKIEWICZ, Joseph L., (1954), *The Barefoot Contessa*, United Artists.

MANN, Delbert, (1954), *Middle of the Night*, Columbia Pictures.

MCCAREY, Leo, (1939), *Love Affair*, RKO Pictures.

—, (1957), *An Affair to Remember*, 20th Century Studios.

MINNELLI, Vincente, (1954), *Brigadoon*, MGM.

MIZOGUCHI, Kenji, (1952), *Saikaku Ichidai Onna*, Shintōhō.

—, (1954), *Chikamatsu monogatari*, Daiei Film.

—, (1955), *Shin heike monogatari*, Daiei Film.

MONTGOMERY, Robert, (1947), *Lady in the Lake*, MGM.

MURNAU, F. W., (1922), *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Johannisthal Studios.

—, (1927), *Sunrise*, Fox Film Corp.

OPHULS, Max, (1948), *Letter From an Unknown Woman*, Rampart Productions.

—, (1953), *Madame de...*, Franco London Films, Indusfilms y Rizzoli Film.

OSHIMA, Nagisa, (1976), *Ai no korrida*, Argos Films, Oceanic y Oshima Productions.

PORTABELLA, Pere, (1968), *Nocturn 29*, Films 59.

—, (1970), *Vampir-Cuadecuc*, Films 59.

—, (1972), *Umbrade*, Films 59.

PORTER, Edwin S., (1903), *The Great Train Robbery*, Edison Studios.

PREMINGER, Otto, (1963), *The Cardinal*, Columbia Pictures.

RAY, Nicholas, (1957), *Bitter Victory*, Columbia Pictures.

REED, Carol, (1949), *The Third Man*, London Films.

RICHTER, Hans, (1947), *Dreams That Money Can Buy*, K. Macpherson y H. Richter. (prods.).

RIPSTEIN, Arturo, (1972), *El castillo de la pureza*, Estudios Churubusco.

RISI, Dino, (1969), *Vedo nudo*, Dean Film, Jupiter Generale Cinematografica.

REITMAN, Jason, (2009), *Up in the Air*, DreamWorks Pictures.

RESNAIS, Alain, (1959), *Hiroshima, mon amour*, Argos Films *et al.*

—, (1961), *L'Année dernière à Marienbad*, Terra Film *et al.*

RUSSELL, Ken, (1984), *Crimes of Passion*, New World Pictures.

SCHLESINGER, John, (1969), *Midnight Cowboy*, United Artists.

SCHOEDSACK Ernest B. e Irving PICHEL, (1932), *The Most Dangerous Game*, RKO Pictures.

SCORSESE, Martin, (1993), *The Age of Innocence*, Cappa Productions.

SEITER, William A., (1948), *One Touch of Venus*, Universal Pictures.

SIRK, Douglas, (1952), *No Room for the Groom*, Universal Pictures.

—, (1957), *Interlude*, Universal International Pictures.

SPIELBERG, Steven, (1975), *Jaws*, Universal Pictures.

STERNBERG, Josef von, (1935), *The Devil is a Woman*, Paramount Pictures.

STEVENS, George, (1953), *Shane*, Paramount Pictures.

STEVENSON, Robert, (1964), *Mary Poppins*, Walt Disney Productions.

STONE, Andrew L, (1943), *Stormy Weather*, 20th Century Studios.

STURGES, John, (1961), *By Love Possessed*, The Mirisch Company.

TAYLOR, Sam y Fred NEWMEYER, (1926), *Safety Last!*, Hal Roach Studios.

TAYMOR, Julie, (2010), *The Tempest*, Touchstone Pictures *et al.*

TOURNEUR, Jacques, (1943), *The Leopard Man*, RKO Pictures.

—, (1943), *I Walked with a Zombie*, RKO Pictures.

TRUFFAUT, François, (1973), *La Nuit américaine*, Les Films du Carrosse.

VARDA, Agnès, (1962), *Cléo de 5 à 7*, Carlo Ponti (prod.).

VIDOR, Charles, (1946), *Gilda*, Columbia Pictures.

—, (1954), *Rhapsody*, MGM.

VIDOR, King, (1949), *The Fountainhead*, Warner Bros.

VISCONTI, Luchino, (1954), *Senso*, Lux Films.

—, (1957), *Le notti bianche*, Cinematografica Associati y Vides Cinematografica.

—, (1971), *Morte a Venezia*, Warner Bros.

WALSH, Raoul, (1957), *Band of Angels*, Warner Bros.

WELLES, Orson, (1941), *Citizen Kane*, RKO Pictures y Mercury Productions.

—, (1947), *The Lady from Shanghai*, Columbia Pictures.

—, (1958), *Touch of Evil*, Universal Pictures.

WELLMAN, William A., (1943), *The Ox-Bow Incident*, 20th Century Fox.

WINTERBOTTOM, Michael, (2010), *The Killer Inside Me*, Revolution Films.

WISE, Robert, (1958), *Run Silent, Run Deep*, Hecht-Hill-Lancaster Productions.

— y Jerome ROBBINS, (1961), *West Side Story*, The Mirisch Corporation y Seven Arts Productions.

YOUNG, Terence, (1962), *Dr. No*, Eon Productions.

—, (1963), *From Russia with Love*, Eon Productions.

ANEXOS

Anexo A. Entrevista realizada el 16 de febrero de 2022 en el Edificio Planeta de Barcelona ⁵⁶.

Vostè ha comentat en diferents entrevistes que per qüestions pràctiques no va poder ser director de cinema, ara bé, si hagués pogut efectivament dedicar-se a aquesta professió, quines pel·lícules o quines històries li hagués agradat filmar?

Vaig comprendre aviat que no tenia condicions per ser director. Hi ha unes condicions de temperament... És cosa físicament molt dura, psicològicament bastant complicada. Jo hauria pogut ser, potser, guionista però no m'interessava gaire, i crític i historiador, cosa que fins a un cert punt he estat. Però bé, vaig comprendre que jo no tenia les condicions físiques, psicològiques i de temperament per ser director. Potser tenia sentit cinematogràfic, però això no és l'únic que fa falta. Fan falta altres coses.

Si hagués reunit, però, aquestes condicions, quines pel·lícules li hagués agradat fer?

Hi ha moltes pel·lícules que m'agraden, però si hem de situar-nos en un moment, la segona meitat dels anys cinquanta, que jo ja estic molt interessat en el món del cinema... Probablement, encara que no fos la més coneguda, la pel·lícula que aquells anys em va impressionar més de les que s'exhibien aquí comercialment va ser *Sed de mal* d'Orson Welles. Però això no vol dir que volgués fer això.

No li hagués agradat fer pel·lícules d'aquest estil?

No ho sé. Perquè aviat vaig comprendre que jo tenia temperament per crític o per guionista, cosa que no he estat mai, però no per director.

Va arribar a ser actor amb Pere Portabella.

⁵⁶ Esta entrevista se realizó en catalán, tal y como estaba planeado. Los azares lingüísticos, sin embargo, nos llevaron a Pere Gimferrer y a mí a empezar nuestro segundo encuentro en castellano. En el momento de empezar propiamente la entrevista y ante la decisión de si pasarnos al catalán, el poeta me preguntó que cuál era el idioma del trabajo. Al ser en castellano me propuso continuar de esa forma, propuesta a la que no supe o no pude negarme. De resultas, los anexos han acabado por dar cuenta del recorrido lingüístico del escritor o, siendo más rigurosos, por constatar la bisoñez de quien pregunta. Para completarlo, posiblemente sería necesaria una tercera reunión en italiano. La falta de pericia por parte del investigador en dicho idioma dificulta esa posibilidad considerablemente.

Això era un cameo. En una ocasió... potser en alguna altra pel·lícula... Vaig arribar a fer un esbós d'alguna situació del guió del primer llargmetratge comercial del Gonzalo Suárez, *Ditirambo*, però no el vam utilitzar al final. Van ser un parell d'esbosos de la primera escena.

Deia Robert Bresson que la poesia es troba en les unions, fent una comparació amb la feina d'un electricista que per unir dos cables i permetre el pas de l'electricitat primer de tot havia de despollar els cables. El muntatge, la simplicitat i la nuesa de l'existència semblen ser els conceptes dominants a la seva creació. Per a vostè, però, quina és la poesia del cinema? I seguint en la mateixa línia, quina és la relació entre el gènere poètic i el cinema?

Jo en tots els territoris de la creació artística que puc opinar soc un deixeble, tardà però molt ferm, del formalisme rus i, en el terreny literari, de Jakobson. En aquest sentit, per mi, el cinema existeix sobretot per l'enquadrament, la llum, la interpretació... És un objecte visual. Ara, podria dir el mateix, canviant de terminologia, de la pintura, per exemple, i de la literatura, que no consisteix en allò que diuen les paraules sinó en allò que les paraules són.

En algun moment va tenir la intenció de fer una poesia cinematogràfica?

Sí, en tot moment, precisament. Va dir Goethe, em sembla, alguna vegada, que el poeta és l'home que pensa en imatges.

Jo vaig tenir a l'any 67 (havia publicat poesia) una conversa molt extensa amb el poeta brasiler Joao Cabral de Melo Neto, que era per segona vegada cònsol de Brasil a Barcelona, molt a la vora d'aquí, carrer Girona, tenia una casa amb un jardí, una piscina on es banyaven la dona i les filles, etc. i em va dir una cosa que m'ha quedat sempre, jo ja ho havia portat a terme inconscientment: «Un poeta pot dir coses que no són versemblants, o que no són directament comprensibles, però no pot dir res que no es pugui visualitzar». Em posava l'exemple de poetes, diguem-ne, antics o primitius, per exemple, François Villon, o encara més enllà, *Chanson de Roland*, el poema del Cid, Gonzalo de Berceo... Sempre parlaven de coses visualitzables.

Això, que és una cosa que té molta relació amb la cosa cinematogràfica, ja ho tenia i ho feia per instint, junt amb un altre aspecte que és la visió del text com a, sobretot, material fonètic, sonor, semàntic... És a dir, en l'organització de les paraules com s'organitzen els colors o s'organitza un enquadrament de cine.

Quina relació hi ha entre el cinema i el temps?

Vaig fer un article que es deia «Cine, el arte del tiempo», era molt breu, era un article de quan era molt jove, però una gran part d'ell era veritat. Hi ha un article molt famós d'Eric Rohmer sobre el «Cinema, art de l'espai», però el cinema també és l'art del temps. Encara que ara ja no sigui projecció de celuloide i, per tant, no sigui pel·lícula i, per tant, no sigui tantes imatges per segon, etc. és igual. És un art de l'espai per l'enquadrament i és un art del temps. Això és claríssim perquè hi ha una persona molt més meritòria que jo que deia allò del seu propi art. Stravinsky. Deia i segueix dient, perquè és d'un llibre seu: «La música és, sobretot, l'art d'ocupar una quantitat determinada de temps».

Quina diferència hi ha en el tracte del temps per part de la poesia i per part del cinema?

La poesia es basa en la passatgera il·luminació... Tot i que il·luminació no és la paraula, ho deia Rimbaud però no volia dir això... Aïllament i descomposició prismàtica d'una paraula o d'unes paraules... És a dir, isolar-les en el temps i al mateix temps fer-ne una descomposició prismàtica i aquesta eternitat fugissera és l'única que podem tenir. Això ho diu Unamuno en una carta de molt jove. Quan llegia, una temporada que va viure a París, Unamuno llegia a Proust. Deia: «Proust és l'artista més trist del món, perquè el seu tema és el temps, però a mesura que escriu cada ratlla, ja ha passat el temps i, per tant, no arribarà mai a agafar el temps».

En poemaris com *Amor en vilo*, però, trobem que l'estimada es converteix en una mena de pantalla on projectar els desitjos nascuts de la pròpia pantalla cinematogràfica.

Diu coses semblants a això, molt intel·ligents, en una antologia de poesia espanyola de posguerra o contemporània, molt gruixuda, Marta Sanz. Hi ha un moment que parla d'*Amor en vilo* i hi ha una nota extensísima, no el tinc a mà però és fàcil trobar això, un llibre publicat naturalment després d'*Amor en vilo*. És una antologia general, una nota a peu de pàgina molt extensa sobre *Amor en vilo* diu alguna cosa similar a això. No ho puc dir de memòria, ho ha escrit Marta Sanz, no jo.

És l'amor una forma de fer realitat tot un món de virtualitats?

És curiós que això em recorda la formulació del final del meu poema «Op. 98» i també, sobretot... Vostè se'n recorda del final del poema que acaba dient «la poesia és un esforç de coherència»? Aquest final era el poema i el final que li van agradar més a Gabriel Ferrater, això ja es deia en la poesia. És també, si vol ser-ho així, una manera de tenir allò que Eliot en deia el correlat objectiu, encara que Eliot és una poesia sense pràcticament presència de l'amor i molt poc cinematogràfica. Però, en canvi, presència de pensament sí que n'hi ha.

L'amor és el correlat objectiu del cinema?

En poesia. En poesia l'amor és un esforç de posar en ordre les coses i, per tant, de coherència. Això és el final de «Tròpic de Capricorn» que és un poema que li agradava molt a en Gabriel. Però això no té gaire relació amb el que parlàvem.

Hi ha un díptic amb *Amor en vilo* i *Tornado* i hi ha un altre díptic que és *Rapsodia* i *Alma Venus*. Però hi ha altres díptics també...

Sí, sí, ho comentava bàsicament per com en aquests poemes l'estimada sembla mimetitzar-se amb Marlene Dietrich, amb Marilyn Monroe...

Sí, això passa molt. Però d'una manera més pròpia de l'època en què va ser escrit, hi ha alguna cosa d'això amb un poeta que no és que llegeixi gaire però coneix... *La voz a ti debida* de Pedro Salinas que tanmateix no sé si sap que el títol real havia de ser *Amor en vilo* i Dámaso Alonso li va convèncer de que posés *La voz a ti debida*.

Fa un homenatge a Pedro Salinas amb *Amor en vilo*?

No, no, no és el meu poeta preferit. Jo cito directament els poetes... Hi ha moltes citacions directes o indirectes, explícites o implícites, tant en els poemes mateix com en els títols.

En relació amb aquesta reflexió. Moltes de les referències cinematogràfiques d'*Amor en vilo*, *Tornado* o *Rapsodia* pertanyen al cinema negre o al melodrama, gèneres que tracten sobre la pèrdua. Les seves narratives acostumen a discórrer per la memòria, analitzant un estat en què es va ser més feliç. A la seva poesia, però, veiem, en canvi, un consecució de l'amor. Les referències no

parlen sobre la possible pèrdua d'aquest amor? En el fons, hi ha un veu poruga i reticent en les paraules decidides dels poemaris?

D'això tinc un capítol sencer a *Cine y literatura* sobre Sirk, *Imitación a la vida*. Les referències són moltes i no totes fàcils d'entendre.

Com decideix posar títol a les seves composicions?

A vegades són títols que no són ni els originals, ni els hispànics que van tenir en algun país.

Passa això amb *Un uomo da marciapiede*.

Hi ha uns quants que no són el títol original, ni tampoc és el títol hispànic, és un altre títol.

Ho fa també amb *La nuit américaine* que l'esmenta com *Day for night*, el títol anglès.

No sempre el poema comença amb un títol. Generalment acaba amb un títol. Això ve després d'escriure el poema.

L'altre poeta català que va fer això més vegades és, precisament, Gabriel Ferrater. En el seu cas desconeix si posava el títol abans o després del poema, perquè el vaig conèixer força però d'això no li vaig preguntar mai. A vegades hi ha algun títol d'ell que és citació, més d'un, i que també faig servir jo. Jo sé d'on surt i d'allò que cita en Gabriel també... Però en el meu cas sé que sempre poso el títol després del poema i no sé si ell començava amb el títol. No li vaig preguntar mai. El vaig conèixer força durant uns quants anys però aquesta pregunta no la vaig fer mai.

Quina seria la lògica d'*Un uomo da marciapiede*?

El ritme i el to del poema amb rimes agudes i la mètrica és molt estranya, com de cançoneta... Llavors se'm va ocórrer aquesta pel·lícula que jo, per altra banda, no he vist mai a Itàlia. Hi ha alguns títols estrangers de pel·lícula que tenen molta gràcia.

[En aquest cas] és molt curiós perquè el títol original no parla d'això [d'un prostitut], diu cowboy de mitjanit.

Aquest poema té dues coses molt estranyes: la rima d'agudes i el tipus de vers que faig servir que és molt estrany.

Té un altre tema. El tema del doble. El penúltim vers...

Sembla que la persona que està gaudint d'aquest amor sigui una mena de doble.

No, més aviat el que escriu el poema. El personatge poètic, projecció de la persona individual. Però això surt moltes vegades, inclús a *Els miralls* en un poema que es diu «*Sans laisser d'adresse*» que és una pel·lícula, francesa, dels anys 50. També hi ha una sèrie de coses sobre el mirall, el doble, el jo... I això és un tema molt extens.

El fet que faci servir referències tristes o melodramàtiques en alguns casos, d'alguna forma ens parla sobre el dubte de la plenitud amorosa?

No va per aquí. A mi m'ha interessat molt el melodrama com a gènere però moltes vegades aquests títols molt pensats a posterior del poema tenen una funció de corregir, rectificar o reorientar el poema, que ve després. Moltes vegades, no totes, els títols diuen una cosa que no és ben bé la que diu el poema. És a dir, és com una rectificació, una altra perspectiva. No sé si el Gabriel ho feia amb aquesta intenció o no, però jo sí que ho faig amb aquesta intenció.

Algú cop ha intentat imitar amb la poesia la imatge cinematogràfica?

Sempre.

Primer pla, travelling... Com ho fa?

No, això no m'interessa. M'interessa l'enquadrament, la fotografia i la llum.

He escrit set llibres de crítica de pintura, d'art... Llavors una de les principals persones dedicades realment al món cinematogràfic que vaig conèixer va ser Néstor Almendros. Ell és conegut sobretot com a director de fotografia. Generalment, en una època històrica molt extensa, sempre he seguit qui és i quines coses ha fet el director de fotografia de qualsevol pel·lícula que vegi, no de totes, ni de tota la història del cinema, però una gran part sé qui són i què han fet.

Néstor deia una cosa molt curiosa. «La meva professió de director de fotografia», que li va arribar tard, ell era filòleg inicialment, «no faria falta si el director conegués completament el seu ofici, perquè el que faig jo, és una cosa que hauria de poder fer ell».

Quan parla vostè de reorientar un poema, el reorienta cap al següent poema?

No, no, això és una cosa que és una relació únicament entre poema i títol. Ja dic que no sé què es proposava el Gabriel, no vam parlar mai d'això, en el meu cas el poema existeix. A continuació existeix el títol. I el títol... fa una mena de reverberació entre ell i el poema que pot reorientar tots dos o fer un joc de miralls estrany. Això és deliberat. Tampoc fa cap falta que el lector sàpiga d'on surt aquest títol, ni tan sols què vol dir.

Tampoc ho explicava el Gabriel, no d'on sortia el títol, ni encara menys què volia dir.

Segons la llengua que fa servir, adopta actituds diferents?

La veu potser és la mateixa, però cada una d'aquestes llengües té la seva pròpia tradició literària i, per això, sovint, a més a més, el títol no va en la mateixa direcció que la tradició de la llengua que faig servir en cada cas. Això és relatiu, però més o menys ve a ser així.

Hi ha una llengua que encara que la veu sigui la meva té la seva pròpia tradició. I els títols tenen, generalment, (hi ha excepcions)... No són de la llengua en què escric en aquell moment. Pot haver-hi excepcions.

Dins la mitologia cinematogràfica, quins són aquells personatges que més l'han influït tant com espectador com creador?

Realitzadors i directors de fotografia més que altra cosa. Orson Welles, *Sed de mal*. Jo era molt adolescent en aquell moment. Si vol els directors que m'han agradat més no sempre són els que m'han influït més. Vostè té l'última edició de *Cine y literatura* on hi ha una llista extensíssima de pel·lícules... Vull dir la de l'any 19. Ara sortirà una altra aviat, potser aquest any, on hi ha una llista encara més extensa. Són una sèrie de títols posteriors que he anat recopilant i els he afegit.

Ara, la llista té avui una particularitat curiosíssima, només es repeteix un director que obre amb *Candilejas* i tanca amb *Una condesa en Hong Kong*. Les dugues són de Chaplin, les dugues sonores de Charlot. Una molt coneiguda en el seu moment, l'altra mal entesa en el seu moment. Però també hi ha

moltes. Estan preparant l'edició del 22. Hi ha una persona aquí [editorial Planeta] que té guardades les llistes que he anat afegint. Aquesta persona està allà dalt, em sembla, no val la pena anar-hi ara perquè...

En aquesta llista no inclou certs directors. Per exemple, Woody Allen.

No, no m'agrada gens. No entén de cine. No sap res de cine. Sap filmar però em pregunto si de veritat filmava ell o filmava [Vittorio] Storaro en els últims deu anys. Perquè Storaro és el que mana a les últimes pel·lícules d'ell, totes.

[Parlem sobre Scorsese i *Taxi Driver*. No interessa.]

Amb quins artistes o poetes ha compartit més les seves inquietuds cinematogràfiques?

Terenci Moix i Néstor Almendros. Això no vol dir que sempre penséssim el mateix. I Víctor Erice. Era un cas molt estrany perquè tenim una molt estreta relació i no ens hem vist mai. Ens hem escrit i ens hem parlat per telèfon, però no l'he anat a veure mai, però fa molts anys que tenim un tracte amb molta complicitat i ell és una persona que fa una cosa que avui no es fa gaire: escriu llargues cartes sobre llibres de poemes meus. Jo he escrit sobre ell també i el concepte de cinema que tenim és molt similar. Passa que Víctor Erice, que és i va ser un gran crític, no vol reunir mai els seus escrits crítics, que són excel·lents.

Tenia gaires diferències de gust amb Terenci Moix?

Era una qüestió de valors, però els coneixements eren similars, no sempre anaven en la mateixa direcció però hi havia unes coses en comú. Un cop vam fer una història del cine entre els dos que es va perdre i només queden, curiosament, traduïdes al català unes pàgines sobre l'origen del western que són meves.

Vostè, com a poeta que pertany al que van ser els *novísimos*, va pertànyer a una generació poètica que va reinterpretar d'una forma posmoderna la figura del poeta i la seva funció. Entre d'altres coses, van reinventar la font de les imatges i van començar a inspirar-se en allò que Susan Sontag va anomenar la cultura *camp*. Com definiria vostè la funció i la feina del poeta dins del mar cultural en què ens trobem immersos a la societat de consum? Com creu que vostè ha evolucionat literàriament?

A les dues èpoques [als anys seixanta i ara] hi ha allò de Mallarmé de «donar un sentit més pur a les paraules de la tribu», «*donner un sens plus pur aux mots de la tribu*». Però això és apart. És molt senzill des del meu punt de vista. La poesia, en aquest cas particular de què parlem, treballa amb paraules. En la poesia les paraules no tenen la missió d'intercanviar informació, amb el sentit pràctic que tenen en la conversa corrent. I tampoc tenen per què contenir allò que en anglès li diuen *import*, presuntament literal, que va dir en Joan Ferraté, no en Gabriel... Sinó que conten, almenys des de Rimbaud, de la mateixa manera que els volums i els colors en pintura o els sons en la música. Això, dit per mi, surt (pot anar a l'índex onomàstic i em busca a mi) en una conversa llarga que vam tenir per telèfon en Molas i jo, en aquell llibre tan gros, de Borges, interessantíssim, per cert. Jo parlo llavors del *Castell de la puresa* però ho puc aplicar a tota la meva poesia. És una poesia que com la filosofia, encara que no siguin el mateix, té per funció que les paraules no oblideixin a una finalitat d'intercanvi pràctic utilitari, sinó que se signifiquin a si mateixes. És a dir... Indirectament això ho deia Eliot al pròleg de Djuna Barnes a *El bosc de la nit*, deia que les paraules de Djuna Barnes no tenen res en comú amb els sons que fan els humans en la seva necessitat de comunicar-se. És una altra cosa. Per mi això va començar amb Rimbaud. Ara bé, retrospectivament, clar que va començar amb Rimbaud, però Dante no se'l llegia de cap altra manera. Això serveix retroactivament.

De forma més concreta, volia demanar-li pels seus darrers poemaris. Deu anys separen dos llibres que comparteixen alguns títols. Per una banda, *Amor en vilo* y per una altra *Las llamas*. Un cas seria el poema de «Jolly Joker».

Això és una carta. Vostè la coneix.

Sí, però la repetició manté algun tipus de diàleg?

No, no, cada llibre s'esgota en aquest sentit en ell mateix. Potser alguna vegada sí que alguna és un eco però quan ho és ho dic directament. «Primera visión de marzo». «Segona visió de març».

Quina diferència d'actitud hi ha entre els dos llibres abans esmentats?

De títols no ho sé. Això ho hauria de repassar. Si hi ha algun títol repetit, pot ser però no era la meva intenció. Els poemes funcionen dintre de cada llibre: títol i poema. Que en un altre llibre hi hagi el mateix títol, no vol dir que hi hagi el mateix poema.

La veu de *Las llamas* és una veu més condensada i més concentrada i, segurament, potser m'equivoco, és el meu llibre més hermètic, m'imagino.

Quins són els primers plans que més li han interessat de la història del cinema?

Per què els primers? Primer pla només? En el sentit de la paraula? Però per què primer pla? No és la forma que m'interessa més.

Quina seria la forma que més li interessa?

El pla mig o general. El primer pla té força però és una cosa que té una limitació de cara a l'expressivitat. Pot només anar en una direcció. Hi ha plans molt bons a la *Passió de Juana* de Dreyer però Dreyer després ja no fa això. També ho feia de jove Eisenstein però a *Ivan el Terrible* ja no ho fa.

I quins serien aquests plans generals o mitjans que més li han interessat?

El primer pla no és la meva preferida. Bé, hi ha un primer pla extraordinari. L'últim pla de *Luces de la ciudad* de Chaplin. D'això en parlo, no sé si ho ha vist, en el meu llibre.

Seria complicat de dir perquè jo no penso en plans, penso en pel·lícules i estils de realització i en aquest sentit podria dir: Mizoguchi, Oliveira (l'he tractat personalment)... És complicat dir uns quants només. Chaplin, que sí que fa servir el primer pla, però també el pla general perquè ell actua amb tot el cos, exceptuant la única pel·lícula que no actua, les dugues, una muda i una sonora que no actua, però llavors fica pla general, no fa primer pla. Però Chaplin com a director és excellent, extraordinari.

[Reprèn el llistat] Dreyer... A Rússia Dovjenko o Eisenstein, però no per tot, per l'obra sonora. Tant un com l'altre. Fritz Lang. Hi ha molts altres. Godard. Erice. Rossellini. Però també en algunes pel·lícules, directors que no tenen una obra extensa tant homogènia, però que tenen coses extraordinàries. Per exemple, Robert Aldrich. Té algunes pel·lícules extraordinàries, encara que no totes siguin iguals. Hi ha molts altres.

Anexo B. Entrevista realizada el 1 de junio de 2023 en el Edificio Planeta de Barcelona a propósito de la reciente publicación de *Tristissima noctis imago*.

***Rendez vous*⁵⁷ es un encuentro...**

Esto no es título de ninguna película. Hay películas que empiezan con esta palabra pero sigue algo más en francés. En este caso era simplemente “cita” en francés.

¿Dice usted que hay cine en ese poema?

Sí, pero no es muy explícito. [Coge el libro. Busca el poema]. El andén... «Lo binario». Aquí hay una broma. Binario en español quiere decir lo que quiere decir. En italiano la misma palabra quiere decir una estación con dos sentidos. Eso se dice «binario». Había una canción popular... Popular, no, de festival: «Binario, triste, solitario...».

Entonces, lo que viene ahora, absolutamente, lo de «las ventanillas/ ya no son y ya son» esto es una alusión a una película que, por otra parte, nunca he llegado a ver, aunque la podría ver cualquier día porque tengo un vídeo en casa. Esto era una repetición que hacían de ventanilla a andén, de andén a ventanilla, cuando un soldado partía al frente de batalla en la Segunda Guerra Mundial en Rusia en la película *La balada del soldado*, película que tengo pero que nunca he visto ni en el cine ni el vídeo que tengo.

Pero esto... En una entrevista muy seria que le hacían unos críticos, nada dispuestos a que les gustara la película en *Cabiers du cinema*, no al director de esta película sino al entonces representativo de la industria del cine soviético, Yutkevich, le echaban en cara que iba repitiendo más rápido o más lento las mismas caras, las mismas ventanas... Yo aludo a esto: él se defendía diciendo que era como cuando en Francia, en *El año pasado en Marienbad*, había un personaje que caía varias veces seguidas en una cama. Los otros no estaban de acuerdo... Pero, en fin, la imagen viene de una película que yo ni he visto ni sé si veré, aunque la tengo en casa. Sí recuerdo la entrevista que hablaba a colación de las caras, el andén... Esta es la única alusión que hay directamente al cine, que yo recuerde.

En relación con el título, ¿de qué forma han influido los clásicos en su poesía y sobre todo en este libro en concreto?

⁵⁷ Primer poema del libro.

¿Por clásicos se refiere a la Antigüedad Clásica?

Sí.

No quiere decir Góngora... Los clásicos de la Antigüedad... Bueno, yo tengo una relación muy particular y, no soy el único, con el latín y es que el que es muy dado al latín no lo es al griego y viceversa. Muy pocos tienen igual interés o igual buenas dotes para el latín y para el griego. En mi caso particular he estudiado un poco griego, unos pocos años, y con escaso provecho. Y, en cambio, estudié latín sin interrupción entre los once y los veinticinco años. Por lo tanto, esto [refiriéndose al título] lo sé de memoria, podría decir de memoria entero el poema.

He leído clásicos griegos pero no es una cosa que domine, el griego como idioma... Clásicos griegos he leído pero es otra cosa... No tengo mucha capacidad de acceder sin más al texto griego.

Latín, en cambio, ahora puedo leer directamente. Además de que he pasado por épocas de distintas pautas de pronunciación. Y ahora pronuncio con la pronunciación parece que más fiable, que es la de los alemanes. Aunque de verdad cómo hablaban ellos no lo sabe nadie...

En cuanto a Ovidio... Es de los poetas de esta época clásica que siento más cercano. Es posible que como arte le supere, en algunas cosas, Virgilio, pero dicho esto, Ovidio tiene una capacidad enorme de conseguir que me identifique con él. Hablo de ello en el *Dietario*, también. Tendría que buscarlo pero lo encontraría. Hablo de un poema distinto del que cito aquí aunque del mismo libro sobre quién fue él, el poeta de los amores galantes... Esto está en el *Dietario*... [Comenta cuestiones sobre si tengo el libro]. Creo que el texto se llama «Retrato del poeta joven» pero lo hace de Ovidio cuando no es joven, desde el destierro. Y no es el poema del que hablo aquí.

He leído mucho latín y he estudiado mucho latín y aunque he leído los clásicos griegos la identificación lingüística no es la misma. Nunca puedo leer a un griego directa y únicamente en griego. Un latín lo puedo leer ahora, todavía, en latín. Otra cosa es cómo se pronuncia. En un caso o en otro es una forma de pronunciar que no es la actual.

Ya le digo. No hay ningún idioma que haya estudiado tanto años y es quizás el único idioma que de verdad aprendí estudiando.

Volviendo al cine. Una de las películas que cita a través del cine es «*Stormy weather*» que puede ser también una canción...

Puede ser muchas cosas. Yo, en realidad, estaba pensando en la música, más que en la película que nunca he llegado a ver pero en una época, hoy ya quizás, no, era muy conocida la música sin la letra. Quizás todavía hoy, no lo sé. Es más conocida para mí la música sin letra, que la película o que la letra.

En el poema parece que aluda a unos fotogramas...

No seré yo. No es la letra que desconozco en inglés o en español. Desconozco la película. Lo que sí he oído muchísimas veces, en distintos momentos, sobre todo en radio, quizás, es la música sola.

Este poema está dedicado a alguien con las siglas P.G., ¿se lo ha dedicado a usted mismo?

No, no, que va. No está exactamente dedicado. Alude al modo de ser de una persona, al jubilarse, aquí en Planeta, Pere González. Pero no está dedicado. Pone un paréntesis indicando que alude a esta persona pero no tiene sentido poner un nombre que el lector no conocerá y pongo las iniciales pero no soy yo.

Por lo demás, no trata de esta persona, en absoluto, la cosa metafórica.

Con la brevedad de algunos poemas, ¿busca quizás una poesía depurada o pura?

Pura no lo sé. Lo que hice es una cosa que casi nunca había hecho anteriormente. En varios casos empezaba un poema y comprendía que ya lo había terminado y que no tenía sentido alargarlo más. Esto es cuando pensaba que lo que había escrito, como eran dos líneas o tres o cuatro, ya era un poema. No quería seguir por este camino porque ya para eso habría otro.

Esto no lo había hecho tan radicalmente antes pero algún poema u otro tengo también.

¿Toma algún escritor como referente?

No. Los títulos hacen contrapunto con la letra, no la completan. Marcan una especie de contraste con la letra. Los poemas en sí. El título es algo más que hago distinto del poema. Es un elemento del poema que se añade, generalmente, al acabarlo de escribir y a veces antes pero esto no es un título del poema. Es algo que dialoga con el poema.

¿Quizás la forma de la brevedad pueda retrotraernos hasta la epigramática clásica?

No hace falta ir tan lejos como en este caso porque en la época moderna están poetas occidentales del siglo XX, desde Ungaretti hasta Wallace Stevens o Williams Carlos Williams que también hacen cosas parecidas. Ungaretti no se parece en nada a los otros dos. Bueno, a ver... Ungaretti quizás parece Mallarmé en la medida que puede parecer Wallace Stevens. Pero Williams Carlos Williams es otra cosa.

Se comenta que es una de sus obras más complejas.

Es lo opino yo también... Mi idea, en este caso es muy antigua ya en mí pero quizás nunca llevada tan lejos, es actuar con las palabras y con los libros y sonidos, con las imágenes, como desde Rimbaud hacen los poetas, cuando podemos o pueden, como hace el músico con los sonidos, el pintor con los colores y volúmenes... Es decir, el sentido no es lógico, es poético. Como no lo es más que pictórico o musical en el caso de estos dos, por supuesto... Incluso el cine lo puedo mirar así. Hay una manera de mirar el cine que consiste en ver solo lo que tiene de imagen y sonido, no el motivo que le da pie. De hecho, muchas veces leyendo cosas argumentales de novela, a veces, y de cine, me entero más de lo que veo o de lo que leo que de lo que me están contando. Me interesa mucho más lo otro.

Otra de las referencias que usa es la de «*The Last Sunset (El Perdido)*»...

Bueno, eso es una broma...

¿En qué consiste esa broma?

En España se llamó con acuerdo del título original *El último atardecer*. Pero hay una cosa divertida que es una broma que a mí no me va mal. Por razones que nunca ha sabido nadie, esta película que en España se llamó *El último atardecer*, y que imagino que en algún otro país ha tenido otros títulos, en Francia tuvieron la extraña idea de traducirla a un falso español con el título falsamente francés y falsamente español, a la vez, de *El Perdido*. Pero *El Perdido* ni traduce *The Last Sunset*, ni es español, ni es francés. Es una cosa rara del distribuidor, que hasta en las reseñas que aparecían se decía que por qué se llama así. Esto es un falso título francés, que es español y no es francés y es francés y no es español. Nada, es una broma.

Ahora bien, a mí me iba bien este contraste entre *The Last Sunset* y esta cosa absurda de *El Perdido* que para empezar no sabe nadie si quiere decir un lugar o una persona. Pero esta broma solo tiene sentido en

el contexto de la extraña actuación de los distribuidores franceses que no sé por qué *The Last Sunset* se convirtió para ellos en ni siquiera *Le Perdu* sino en *El Perdido*.

Quizás si volviera a ver la película, sabría adivinar si el perdido es una persona o un paraje, pero no la he vuelto a ver desde hace algún tiempo. Pero es una película interesante... ¿No es allí donde cantan «Cucurrucucú paloma»?

[Intercambiamos impresiones sobre la película]

The Last Sunset es por el duelo, supongo. El último atardecer. La película es desigual porque tiene muchas cosas interesantes. Era un director muy dotado que luego no cumplió todo lo que prometía pero cuando empezó era muy brillante. Esta ya es una etapa un poco más difícil, pero empezó con algunas películas extraordinarias: *The Big Knife*... Que estaba en *Las llamas*, de pasada.

The Big Knife es un título extraño que puede decir varias cosas. *Big knife* en inglés al pie de la letra querría decir, como han traducido en Francia, *El gran cuchillo*. En España que solo se explotó en vídeo y tardíamente pusieron *La podadora*. Pero aunque la idea es clara, es una cosa del mundo del espectáculo teatral, en este caso sobre todo, con su crueldad latente... Hay una cosa que no puedo evitar... Cuchillada o cuchillazo, en varios idiomas, aunque expresado de formas distintas, quiere decir también un éxito teatral importante. Es una cosa muy extraña, pero sí, lo curioso es que cuchillada o cuchillazo sean el equivalente de Gran Cuchillo, *The Big Knife*. Son la misma idea. Un éxito como una especie de cuchillada. Pero eso lo digo en *Las llamas*. Aquí no sale.

Me parece curioso que *El perdido* plantee una broma y que en cambio el sentimiento general del libro de poemas sea precisamente la tristeza.

Bueno, esto va condicionado por el título, en parte. El título es posterior al libro. El título tiene un problema añadido, además, importante... Que yo no podía titular ni en castellano ni en catalán, puesto que hay poemas en los dos idiomas. Y titularlo en otro idioma extranjero, actual, aunque lo hago con los poemas, sería muy pedante de hacerlo. Yo tenía títulos en inglés, por ejemplo, en francés, que habían servido pero era una pedantería... Aceptar un clásico latino no queda como pedantería, o es otra clase de pedantería más respetable.

El poema es muy bueno. No el mío, no. El de Ovidio.

[Retomamos la pregunta]

Bueno, pero el título manda, también. Porque lo puse al final. Tenía dudas de si era un buen título... Tiene algunas ventajas, suena bien, sin duda, aunque no sepa latín el lector y es casi imposible que el lector no entienda algo del título. Se entiende, en parte, seguro. Aunque no haya estudiado latín... Se parece mucho y es muy sonoro... Ahora, no todos los poemas son tristísimos.

En el poema «*In Awe*» hay un verso que dice «virutas de ventanas venecianas» y no puedo evitar pensar en la Venecia de *Arde el mar*.

Esto yo también lo pensé. Esto hay una cosa muy curiosa... [Busca el poema en el libro]. Esto en realidad se creó de modo fortuito... Esto se escribe así en su primer inicio pero inicialmente no eran virutas, sino serrín. No me acuerdo cómo funcionaba... Pero no me di cuenta de que aunque no en catalán, sino en castellano, el serrín aparecía en la traducción de Justo Navarro en algún poema posterior. Anterior, digo mal. Lo encontraré. [Busca en el libro y encuentra la palabra en el poema de «*The Last Sunset (El Perdido)*»]

Esto no está en mi versión en catalán, aunque en parte sí, pero entonces no podía usar de nuevo «serrín» aquí, porque esto es la traducción. Y el original dice una palabra parecida, pero no idéntica. Entonces, eliminando el serrín, la tentación grande era virutas de ventanas venecianas. Las ventanas venecianas ya estaban, pero las virutas surgieron al eliminar el serrín.

[Retomamos la pregunta] Parece que las ventanas venecianas se hayan roto...

No, no, me refiero a ventana veneciana en el sentido estrictamente funcional que tiene esto. Es decir, lo que son puertas y ventanas a la vez, cristaleras. No de la ciudad de Venecia. Veneciano es como tipo de ventana.

¿Qué hace que este libro sea diferente de lo que ha hecho hasta ahora?

Bueno si es diferente no debo decirlo porque no lo puedo saber. Será por muchas razones, entre ellas que han pasado una serie de años. Quizás la estética no ha variado mucho.

Obviamente ha cambiado su estilo.

No. Muy poco. Lo que pasa es que ahora estilizo más. El tipo de imagen era muy parecido.

Empieza el libro con un encuentro, con una cita, parece casi una cita con el lector...

No sé si tomarlo así. Yo hablo del recuerdo. De los rostros que se parecen...

¿Un encuentro con el recuerdo?

Es una manera de definir... Como una cita.

El segundo epílogo, en cambio, parece algo así como una despedida.

Podría haber continuado más, pero pensé que me estaba bien quedarme aquí. Lo que dice el poema no está muy claro. La muchacha ciega, la muchacha de las nieves puede ser la Jungfrau [en referencia al monte de Suiza].

Y «en el velero de la oscuridad» quiere decir que hay que seguir por esta ruta oscura.

[Retomamos la pregunta]

Despedida del libro sin duda. Pero no sé si despedida de poesía, tengo poemas, puedo escribir poemas en cualquier momento. Lo que pasa es que no hay que escribir siempre que puedas escribirlos, tienes que escribir los que debas, no los que puedas.

En «*Avant route!*» [que es el poema que estamos comentando] dice que usted no lo usa como Rimbaud [lo ha comentado entre pregunta y pregunta, de pasada, por eso no se ha incluido su transcripción]. ¿En qué sentido?

Para empezar «*En Avant route!*» es un falso sintagma en francés. Nadie en su época, ni en la actual dice o habla «Adelante camino». No, no se dice. Es una falsa frase coloquial. Ya lo era para el tiempo de Rimbaud. Es una síntesis abrupta de «Adelante» y «camino», pero no existe como frase hecha en francés. Es una creación de Rimbaud.

Como se trata de un lenguaje casi de galeras, como si... «¡Adelante, adelante!».

¿Qué otros referentes cinematográficos ha tenido en cuenta para la creación de su libro de poemas?

[Busca en el libro de poemas].

[Se detiene en el poema de «*In Awe*»] Es una expresión poco usada en Europa pero que en América aparece en las pancartas de los negros de *Black Lives Matter*. Esta palabra está mucho más viva en América que en Europa. Es inglés y está en los diccionarios ingleses, pero yo solo lo he visto en la vida real en pancartas con *Black Lives Matter*.

Aquí hay una huella del *Don Giovanni* de Mozart, de una imagen de un hombre sirena de Magritte de una ilustración de los *Cantos de Maldoror* y de la película de Losey que filmó con el *Don Giovanni* de Mozart con Ruggero Raimondi y la cantante asiática... Hay más cine seguramente... [Piensa. Busca].

Esto no es cine, es otra cosa [se refiere a *Feast of wonders*, título de libro que aparece al final del poema «*Rendez-vous*»], es el título de un libro sobre los bailes rusos de Diaghilev.

De hecho, termina este poema diciendo “la trepanación”, ¿que quiere decir con ello?

Diaghilev como Apollinaire sufrió trepanación por una enfermedad... Apollinaire era por la guerra. Diaghilev estaba enfermo. Le hicieron trepanación como a Apollinaire. Ninguno de los dos murió trepanado. No le causó la muerte la trepanación.

[Divagamos sobre cuestiones tratadas en la anterior entrevista, en referencia a la cita de Cabral de Melo Neto en «*D'ogni luce muto*» y sobre el consejo que le dio el poeta brasileño acerca de que un poeta debe escribir sobre cosas visualizables]

[Continúa buscando en el libro]

Aquí [en referencia al poema «*April March* - Florido Mayo»] hay una cosa que está latente pero no sale aquí: la idea de los locos de abril. Esta figura anglosajona de *April's fools*. Aquí no está. Ha salido en algún poema mío de *No en mis días*.

Y luego *April March* es una broma porque esto no es mío, esto es de Borges. Borges lo atribuye a un escritor inglés inventado por él cuyo único escrito se llamaba *April March* que es al mismo tiempo *Abril marzo* y *La marcha de abril*.

Florido mayo es una novela en Sevilla de Alfonso Grossó.

Y también hay un refrán antiguo del siglo XVI, por lo menos: “Marzo ventoso y abril lluvioso hacen un mayo florido y hermoso”. Esto es un refrán del 1520 y tantos del refranero que está editado en Akal, por cierto, pero hace muchos años. No ahora.

Todo esto de Don Juan tiene que ver con Mozart, con la película de Losey. Ruggero Raimondi en la secuencia del cementerio estaba muy muy convincente...

[Finalmente hablamos sobre los recientes estrenos que Pere Gimferrer ha visto a lo largo del año (2022-23). Recomienda *La casa Gucci* de Ridley Scott, *Tres pisos* de Nanni Moretti, *First cow* de Kelly Reichardt, *Conspiración en el Cairo* de Tarik Saleh, *Exterior noche* de Marco Bellocchio (pese a ser una mini serie), *Pacification* de Albert Serra... Comenta que la que más le ha interesado ha sido la de Nanni Moretti pese a ser la que tuvo menos éxito y que *Pacification* es la mejor obra de Albert Serra hasta el momento.]