

MÁS ALLÁ DE LOS ESPEJOS NACARADOS.
LOS ESCENARIOS DE LA MEMORIA
EN *ARDE EL MAR*, DE PERE GIMFERRER

Alejandro Jacobo Egea
Universidad de Alicante

RESUMEN

Sirviéndonos de los principios fundamentales de la Tematología, disciplina teórico-crítica que supone, dentro de los estudios comparatistas, la base para la definición, delimitación y comprensión del valor universal que han adquirido temas, motivos y *topoi* en determinadas obras a lo largo de la historia literaria, el presente estudio trata de analizar los peculiares escenarios de *Arde el mar* (1966), de Pere Gimferrer. En ellos se establece el marco imaginario del libro y se concretan sus principales núcleos argumentales, de los que participan otras obras de esa misma corriente estética.

PALABRAS CLAVE: tema, motivo, tópico, paisaje, *novísimos*, *culturalismo*, Pere Gimferrer, *Arde el mar*.

ABSTRACT

In this research we will make use of the fundamental principles of Comparative Thematics, a theoretical-critical discipline which constitutes, in comparative studies, the basis for the definition, delimitation and understanding of the universal value which topics, motifs and *topoi* have acquired in certain literary works, in order to carry out an analysis and gloss of the peculiar sceneries which appear in Pere Gimferrer's book of poems *Arde el mar* (1966). The imaginary framework of the book is established in those, and also the main argumentative points are created there, which will be shared with other works belonging to the same aesthetic trend.

KEY WORDS: theme, motif, topic, scenery. *novísimos*, *culturalism*, Pere Gimferrer, *Arde el mar*.

0. INTRODUCCIÓN

Todo acercamiento a una obra literaria exige la adopción de una orientación particular —ya sea de base ideológica, temática, formal o estilística— que obedece a la pretensión de destacar unos u otros aspectos reseñables. Paralelamente, las expectativas que se generan tras la lectura del texto derivan de nuestra particular experiencia como



lectores, en la que el interés y la interpretación desempeñan un papel fundamental. De esta manera, el estudioso e investigador extrae, de entre el acervo posible de temas y lugares comunes, aquellos que delimitan los rasgos definitorios del texto.

En relación con ello, se pretende aquí identificar y estudiar los diferentes tipos de escenario que aparecen en *Arde el mar*, de Pere Gimferrer (1945), a partir de los principios básicos de la Tematología¹. Hablaremos a tales efectos de la importancia del libro, en cuanto que rompió con las líneas de actuación de la poesía por entonces vigente, y como texto que convirtió a su joven autor en el *magister* de la hornada poética que, con el nombre de *novísimos*, ocupa lugar central dentro de la Generación del 68².

A este propósito, por un lado trataremos la representación de los escenarios (espacios) «abiertos», centrándonos sobre todo en los motivos del *jardín* y el *mar* como *loci* característicos (*leitmotivs*) del libro; y, por otro, la de los escenarios o espacios «cerrados», en correspondencia opositiva con los primeros.

1. MI MAR ARDIENDO: SOBRE LA RUPTURA, INNOVACIÓN Y TEMA CENTRAL EN *ARDE EL MAR*

Aparecido en 1966, *Arde el mar* consta de dieciséis poemas compuestos entre 1963 y 1965. El año de su publicación le fue concedido el Premio Nacional de Poesía. La obra sorprendió a la crítica y a los lectores de poesía no solo por su contenido, diferente –y aun opuesto– a la poesía que por aquellos años se escribía, muy mediatizada por las circunstancias sociopolíticas, sino también porque planteaba una poética y una postura ante el poema novedosa y sin precedentes en la tradición inmediata. Solo un año más tarde, Guillermo Carnero (1947) daba a la luz *Dibujo de la muerte*, que contribuyó al asentamiento de la estética cuyas esclusas había abierto Gimferrer.

Los nuevos modos de poetizar produjeron una ruptura en el horizonte de expectativas de los lectores y la crítica de poesía; horizonte que, como bien ha señalado Guillermo Carnero (1991: 11-12), constaba de dos elementos fundamentales: en primer lugar, el abuso del discurso neorromántico, es decir, la utilización directa del «yo» confesional y confidencial que alude a un ámbito necesariamente compartido –y por ello previsible y expresivamente desactivado– entre autor y lector; y en segundo lugar, «el planteamiento del texto como vehículo para la transmisión de mensajes críticos relativos al entorno social y político» (12), según corresponde al discurso de la *poesía social o política*.

Así las cosas, los jóvenes rechazaron ambos discursos, en su pretensión de enlazar con las poéticas del 27 cuya prosecución había sido interrumpida por las circunstancias históricas tras la contienda bélica. Al cabo, pensaron que la mejor

¹ Para un mejor conocimiento del tema, *vid.* los artículos de Morales Ladrón (2005) y Naupert (2004), quienes exponen diacrónica y compendiosamente el asentamiento de la Tematología.

² Sobre la Generación de 1968 hay abundante bibliografía. A mi juicio, los trabajos monográficos de Lanz (1994), Prieto de Paula (1996) y Pérez Parejo (2007) son los más completos. A ellos remito al lector interesado.



forma de hacer poesía era asumir el *continuum* de la tradición occidental e insertarse en ella, creando una alternativa al discurso poético de la poesía social (Debicki, 1997: 193-203). En este sentido, los *novísimos* partieron, según ha señalado acertadamente Jaime Siles, «más que de unos modelos distintos de lectura, de una forma distinta de leer [...] tanto para manifestar la diferencia de su ruptura, como para fundamentar su propia tradición» (2006: 278).

En este contexto, *Arde el mar* es el libro que establece las pautas de esa ruptura. Desde su publicación, la crítica ha señalado, por un lado, su original planteamiento del discurso poético a través de lo que se ha llamado *culturalismo*; y, por otro, la riqueza de su lenguaje, que despliega «un amplio repertorio de renovaciones estéticas implícitas en ese nuevo o al menos distinto enfrentamiento al lenguaje poético —que no era otra cosa [...] que el redescubrimiento la poesía misma—» (Jiménez, 1972: 366), según puede comprobarse en poemas como «Primera visión de marzo», «Band of angels» o «El arpa en la cueva». Atendamos sucintamente a ambas características, dada la importancia que tienen en lo atinente al establecimiento y delimitación del tema de la obra.

En cuanto a la primera de ellas —*culturalismo*—, debemos matizar algunos aspectos de lo que suele entenderse por tal. Originariamente, y como ya se ha señalado, fue un intento de superar el discurso neorromántico propio de la poesía anterior al 68. El problema fue que parte de la crítica lo entendió como una huida del intimismo y de la experiencia del poeta dentro del discurso textual, y no como un replanteamiento de dicho intimismo. Con ello, el poema culturalista se percibió como mero ejercicio desprovisto de verdad emocional, ajeno a la experiencia del poeta³.

Asumir, sin embargo, el *culturalismo* desde esos parámetros supone un gran error, pues lo que se pretende en realidad con el procedimiento es expresar emociones, sentimientos y experiencias del poeta sin hacer referencia explícita a su «yo», según ha especificado Guillermo Carnero:

«El Culturalismo permite hablar del yo sin mencionarlo, y referirse del mismo modo a las situaciones existenciales de la vida cotidiana, por el procedimiento de expresar lo uno y lo otro por analogía. El autor designa entonces a un personaje histórico, literario o representado en una obra de arte, cuando quiere manifestar que se encuentra en situación semejante a la suya; o bien designa a una obra literaria o artística cuando entiende que éstas significan algo idéntico o semejante a lo que quiere significar de sí mismo» (2008a: 70)⁴

³ Sobre la polémica que ha suscitado el concepto de culturalismo, *vid.* especialmente Carnero (1991: 12-13; 2008a: 67-69) y Prieto de Paula (1996: 173 y ss.), quienes se ocupan de la contextualización y aclaración del fenómeno.

⁴ En *El agente provocador* (1979), Gimferrer se expresa en términos parecidos a los de Carnero, cuando, hablando de la composición poética, afirma: «La naturaleza del poema que yo practico —que consiste básicamente en hacer que mi personaje, es decir, yo como protagonista del poema, hable indirectamente de mí, a fin de llegar a conocerme de esta manera oblicua— requiere, para ser eficaz, una previa autoconciencia, [...] que saldrá a la superficie [...] bajo el impulso del movimiento suscitado por el poema. Es decir, que el papel, respecto a mí mismo, de cualquier poema mío, es equivalente al papel



En la utilización de esta técnica encontramos una de las principales novedades de *Arde el mar*, pues en los poemas aparecen voces líricas de distintos personajes en los que el poeta se desdobra (Hoyos y Vinent, Gabriele D'Annunzio, D'Aubigné, Hölderlin, etc.), gracias a los cuales Gimferrer perfila su *identidad estética*, en tanto que el libro «narra las vacilaciones de una personalidad –de una persona– poética mientras verifica los ingredientes que constituyen sus señas de identidad» (Gracia, 1993: 66); entiéndase que el poeta *se dice* por la personalidad interpuesta de los personajes analógicos que actúan como hablantes líricos.

En cuanto a la segunda de las características –renovación estética–, no es que el libro sea radicalmente novedoso respecto a la utilización del lenguaje (nada puede serlo absolutamente dentro de la tradición literaria, muy bien conocida y asumida en el presente caso), pero sí resulta original en el tratamiento del mismo. Tras la lectura de los poemas es habitual percibir la influencia del lenguaje simbolista y modernista, con algunos ecos del lenguaje ceremonial del prerrafaelismo, tales como el lirismo reflexivo, musical y oscuro con que se propicia una poesía que parece dimanar de un haz de sugerencias de problemática delimitación, por la tupida retícula de metáforas, símiles y símbolos. Todos estos procedimientos confluyen para amalgamarse con los artificios propios de las vanguardias⁵, especialmente del Surrealismo, cuales son la yuxtaposición de imágenes irracionales o la enumeración caótica (Barella, 2009: 53 y ss.).

Algunos autores han atribuido a Gimferrer la utilización de la escritura automática en esta obra (Martínez Torrón, 1987: 455), juicio que nos parece infundado por el hecho de que, psicológicamente y dados los resultados evidentemente obedientes a un propósito previo, es imposible la ejecución de dicha técnica: en el acto de la escritura, cabe cuestionar que la mano pueda ir más rápido que la mente, ni siquiera en rigurosa simultaneidad a ella. El propio Gimferrer ha sido terminante a este particular:

«El surrealismo fue muy importante en mi formación [...] Nunca sin embargo he escrito *surrealismo estricto*, pero he tenido mucha influencia de él. [A propósito de] la idea de la escritura automática, que yo no he practicado nunca, y que es dudoso que mucha gente haya practicado de verdad, [...] las asociaciones no son todas enteramente automáticas siempre [...] de todas maneras yo no he querido hacer nunca escritura automática» (*apud* Vidal-Folch, 2011) [cursiva nuestra]⁶.

que, para mí, tiene el leer a Rimbaud o a Lautréamont (y al revés): un agente provocador [...], alguien que actúa y que provoca unas reacciones determinadas en mi conciencia de mí mismo» (1998: 27-28).

⁵ Así lo ha señalado Jordi Gracia en su «Introducción» a la obra, refiriéndose a la formación literaria y estética del poeta: «la vanguardia como fuente de disidencia, la experimentación como crítica y la disonancia como imperativo ético y literario» (2009: 21).

⁶ Entendida la escritura automática tal como lo expone Breton en el primer *Manifiesto del Surrealismo* («Escribid rápidamente, sin asunto preconcebido, tan rápidamente que no recordéis lo escrito ni os sintáis tentados a releerlo»; *apud* Platas Tasende, 2004: 277), trataría esta de mostrar el nivel oculto, inconsciente, del subconsciente humano. Este surrealismo *sin intencionalidad subyacente* fue el que practicaron los surrealistas franceses. Sin embargo, en España los poetas y escritores del



Acotado conceptualmente lo anterior, 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. En el fondo, encontramos en ella una reflexión sobre el método artístico que, reacio a entregarse por completo al automatismo, pone su lenguaje preciosista tanto como las tiradas de versos irracionales al servicio del análisis de la obra creativa (Prieto de Paula, 1991: 247-248).

El tema⁷ de esta resulta claro para el lector, según va interiorizando el contenido y las digresiones en que se ramifican los poemas: *Arde el mar* plantea una búsqueda de identidad: la de un protagonista en proceso de constante disolución; y, en correspondencia, la búsqueda de una voz propia.

En la superficie de los poemas creemos percibir la voz nostálgica de un joven que ha perdido su adolescencia («Dios ¿qué fue de mi vida?», se pregunta en «Mazurca en este día»⁸); sin embargo, esa aparente nostalgia es «la nostalgia de la palabra poética [...]; es la constatación de la incapacidad de volver a habitar el espacio de la palabra, el reino imaginario que esta instaura, la disolución del sentido, la incapacidad de nombrar, de decir más allá del lenguaje; la incapacidad de habitar un espacio textual en el que se imaginó construir una identidad» (Lanz, 2006: 96-97). Así sucede en los versos finales de «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» (pp. 107-109):

Es doloroso y dulce
haber dejado atrás la Venecia en que todos
para nuestro castigo fuimos adolescentes

27 considerados surrealistas (Lorca, Alberti, Aleixandre, entre otros) no fueron partidarios de este tipo de escritura, y así, practicaron una suerte de escritura surrealista *con intencionalidad subyacente*, es decir, escritura consciente. Por este motivo, cuando Gimferrer afirma que nunca ha practicado «surrealismo estricto» se refiere al hecho de que las imágenes irracionales superpuestas de su escritura no provienen del automatismo psíquico en el acto de la creación poética. Nótese, por otro lado, la relación que guardan las palabras de Gimferrer con otras de Vicente Aleixandre, quien en el prólogo a su antología de *Poesía superrealista* escribe: «Alguna vez he escrito yo que no soy ni he sido poeta superrealista porque yo no he creído nunca en la base dogmática de ese movimiento, la escritura automática y la consiguiente abolición de la conciencia artística. ¿Pero hubo en este sentido, alguna vez, un verdadero poeta surrealista?» (1971: 7). Para un mejor conocimiento del movimiento surrealista y su influencia en la literatura española, *vid.* especialmente los trabajos monográficos de Morris (2000), Díez de Revenga (2004) y Wewntzlaff-Eggebert (1999).

⁷ Entendemos por *tema* la idea fundamental del contenido de una obra de cualquier género que se repite con variaciones en autores y movimientos, algunos de los cuales constituyen *tópicos* de época. Por ello, pueden integrarse en el *tema* distintos *motivos* (Platas Tasende, 2004: 824) [*vid. infra*, nota 10]. En relación con ello, y basándose en la crítica temática, Marchese y Forradellas sostienen que «el tema será un universal en el que se articulan activa o pasivamente la ‘idea oscura’ de que arranca el quehacer literario y el correlato en que se expresa, modulándose mutuamente, condicionándose y constituyendo así la unidad irreductible de cada una de las obras literarias. El elemento temático es así a la vez intertextual –se encuentra en otros escritores– e intratextual, al variarse en diversas recurrencias en el mismo discurso o en otros escritos del mismo autor» (1986: 399).

⁸ Las citas de la obra estarán referidas a la edición de Jordi Gracia en *Cátedra* (2009), limitándome en lo sucesivo a señalar en el cuerpo del texto, entre paréntesis, el número de página; aquí, p. 106.



y perseguirnos hoy por las salas vacías
en ronda de jinetes que disuelve un espejo
negando, con su doble, la realidad de este poema⁹.

Es decir, se trata de una nostalgia de la poesía misma, asumiendo la propia escritura como algo en algún sentido ajeno, fundado gracias a las estrategias de lo que García Berrio ha denominado *imaginario cultural*. Entiéndase por tal el dominio de la inspiración poética en que resuenan a través de la memoria la tradición, el arte y la cultura del pasado, «donde el soporte de la imagen o del símbolo aparecidos en la superficie del texto no son los referentes de la realidad, miméticos o esencializados, sino otra imagen cultural interpuesta» (García Berrio, 2009: 475).

De acuerdo con esto, Gimferrer construye un mundo de escenarios que pueden ser abiertos, como los constituidos por ciudades como Montreux, Londres, Barcelona, Salamanca o Roma, así como por paisajes diversos ofrecidos a la mirada del poeta-contemplador, o cerrados, contrapunto de aquellos y más ceñidos al sujeto y su peculiar psiquismo, como salones, casinos, alcobas... Unos y otros, descritos mediante un léxico suntuoso y exuberante, pero también ceñido y ajustado, se adecuan siempre a las singularidades que en cada caso particularizan el universo íntimo del hablante.

A través de tales escenarios, sobre los que nos demoraremos a continuación, configura el poeta los *motivos* que dan sentido al libro, sobre los cuales se perfilan una serie de *topoi* determinados¹⁰ —ya que estos se encuentran vinculados al

⁹ En un recital de poesía que dio en marzo de 2011 junto con José Manuel Caballero Bonal, Gimferrer explica la variante que Vicente Aleixandre le propuso para el último verso de este poema: «Es evidente que el último verso —“negando, con su doble, la realidad de este poema”— rompe todo el ritmo e introduce sin duda una distancia no solo rítmica sino una separación, y el poema se convierte en la imagen, en el espejo [...] es un desenlace especular que trata de distanciar un poco al lector de lo que he narrado [a lo largo del poema] y verlo como reflejo. Esto a Vicente le parecía un error desde el punto de vista rítmico y de imagen, y tal vez tenía razón, porque mi idea era reflejar el énfasis del poema, y el final que Vicente me proponía era un final excelente como verso, superior al que yo he hecho, pero excelente para otro poema. Vicente proponía: “negando, con su doble, la realidad, su amor”. Es mejor verso, pero mejor verso para el poema que Vicente hubiera escrito, no para el que escribí yo» (Gimferrer, 2011).

¹⁰ Entendemos por *motivos* los elementos necesarios que contribuyen, combinándose entre sí, a la configuración del tema en una obra determinada. En cuanto a los *tópicos*, consideramos como tales aquellos lugares comunes, ideas y procedimientos estilísticos que se repiten a lo largo de una obra. Debemos matizar la distinción entre *tema* y *motivo*, según lo señalado por Cesare Segre en *Principios de análisis del texto literario* (1985): «Llamaremos temas a aquellos elementos estereotipados que sostienen un texto o gran parte de él; los motivos son, por el contrario, elementos menores, y pueden estar presentes en un número incluso elevado. Muchas veces un tema resulta de la insistencia de muchos motivos» (*apud* Marchese y Forradellas, 1986: 399). La delimitación conceptual entre *tópico* y *motivo* es muy difícilmente determinable en una obra; nos atenemos, a los efectos de nuestro análisis, a lo que expresa Miguel Ángel Márquez, que incide en el carácter literariamente común del primero —más allá de los diques de la obra de que se trate— y en el carácter sostenido y repetitivo, además de vertebrador, del segundo, dentro de esos mismos diques textuales: «Un tópico es por definición un tema general y común. Si además se repite en una obra es también un motivo de ese *corpus*. Pero si un tópico no se repite en un *corpus* determinado, no puede ser considerado motivo. Con respecto al motivo podemos hacer una argumentación paralela.



concepto de naturaleza o realidad y confieren al lugar común su comprensibilidad y su calidad literaria (Escobar, 2006)–.

2. LA MECÁNICA DEL MAR: LOS ESCENARIOS EN *ARDE EL MAR*

El primer poema del libro, «Mazurca en este día» (pp. 105-106), presenta el pasado medieval a través de una escena vívida que tiene lugar en Zamora: el asesinato del rey Sancho II de Castilla a manos de Vellido Dolfos. No obstante, el *ahora* textual nos remite a la Universidad de Barcelona, en concreto al claustro de la Facultad de Letras y a su patio, donde se evocan bajo la *lluvia* las figuras de quienes lo habitan. El sentido de estos versos, en los que tiene lugar tal superposición cronológica que conecta sin solución de continuidad el pasado vívido –pero no vivido– con el presente efectivamente vivido, dimana del anhelo del sujeto lírico por relacionar una escena histórica con una vivencia que solo puede quedar reflejada en las palabras que la designan. Con ello, el patio del claustro representa la suspensión del tiempo convirtiendo en sincrónicos el tiempo presente y el tiempo pasado. El símbolo de la *lluvia* sugiere la melancolía del hablante ante la escena descrita:

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 yerba
palmera del jardín, repicando en la lona
de los toscos paraguas, rebotando en el vidrio.

La siguiente composición es «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» (pp. 107-109), excepcional poema en el que Gimferrer recrea el tópico de la ciudad de Venecia¹¹ como escenario del que se desprende y se colige toda la Cultura, y que se va descomponiendo, pudriendo por fuera («sombras entretejidas,/ príncipes o

Para ser considerado motivo un tema literario debe repetirse en un corpus determinado y naturalmente cumplir una función integradora en ese *corpus*; el motivo será además un tópico si se trata de un tema literario común, pero si no cumple ese requisito no podemos considerar que el motivo sea tópico» (2002: 255). Para una caracterización de todos estos conceptos y una delimitación de los perímetros conceptuales de unos y otros, cf. López Martínez (2008).

¹¹ La ciudad de Venecia es uno de los tópicos reconocidos como tales –un *tópico* tópico– por sus coetáneos (de él se ocuparon Félix de Azúa, Leopoldo María Panero o Guillermo Carnero, entre muchos otros), en un bucle de lecturas cada una de las cuales presupone las precedentes y genera las expectativas que otras habrían de cumplir. En tal sentido, Venecia constituye por ello un *tópico (tema) intertextual* (vid. *supra*, nota 7) entre estos poetas, a quienes la crítica se ha referido también como ‘poetas venecianos’.



nercidas que el tiempo destruyó»). La ciudad del poema solo puede leerse a través de los filtros y cedazos artísticos y culturales que conocen autor y lector, sabedores de que su belleza está inclinada a una destrucción inexorable: de ahí su carácter trémulo (Prieto de Paula, 1991: 249).

Ese patetismo subyacente cobra plenitud de sentido en contraste con el carácter lúdico y carnavalesco de Venecia, ciudad de las máscaras, centro del desenfreno y del placer, laberinto de inquietantes y oscuras callejuelas. En este contexto, Gimferrer nos describe las diferentes escenas de la urbe que ven sus ojos, evocada –evocada, sí, pero mediante la *imaginación*, pues el poeta no la había visitado por los años en que compone el poema– cinco años después de un punto en el que se sitúa el núcleo experiencial al que remiten las estampas venecianas: un *locus* de la adolescencia que, en el cuerpo del poema, se balancea sobre la marea de la noche veneciana. El inicio de la oda debe atravesar el umbral de un primer alejandrino implacable y lapidario:

Tiene el mar su mecánica como el amor sus símbolos.
Con qué trajín se alza una cortina roja
o en esta embocadura de escenario vacío
suena un rumor de estatuas, hojas de lirio, alfanjes,
palomas que descienden y suavemente pósanse.

El motivo del *mar*¹² aparece ahí por vez primera. Sobre él se representa – mejor diríamos se *refleja*– el sentimiento de nostalgia proyectado sobre el dolor de la adolescencia («aquel año de mi adolescencia perdida»). Los elementos que aluden a esa pérdida figuran tanto en ese escenario vacío con rumor de estatuas, hojas de lirio y alfanjes, como «sobre el arco voltaico de la noche en Venecia» y en la «masa de un féretro en los densos canales», convirtiendo la ciudad en una especie de andamio teatral en que el hablante introduce y configura sus recuerdos, que se nos presentan como si ya formasen parte de un sueño (Debicki, 1997: 204). El dolor que le produce el recuerdo conduce a la frustración. El hablante lírico solo puede mirar de lejos el camino en que se cruzan la nostalgia y la belleza que provoca la ciudad a sus ojos a través del motivo del *ubi sunt*, justificado al evocar el espacio cerrado del parque nevado:

¿Estuve aquí? ¿Habré de creer que éste he sido
y éste fue el sufrimiento que punzaba mi piel?
Qué frágil era entonces, y por qué. ¿Es más verdad,
copos que os diferís en el parque nevado,
el que hoy así acoge vuestro amor en el rostro
o aquél que allá en Venecia de belleza murió?

¹² A lo largo del libro, el motivo del mar aparece con muy diversas connotaciones, configurándose en un motivo menor recurrente (*leitmotiv*) que funciona intratextualmente como eje temático de la obra (*vid. supra*, notas 7 y 10).



La ciudad de Venecia resulta a lo largo de todo el poema una tramoya teatral dentro de la cual «coloca el hablante lírico los detalles y las alusiones artísticas del lugar» (Debicki, 1993: 47).

En «Cascabeles» (pp. 110-112), uno de los poemas más significativos por su marcado carácter culturalista, viajamos a la ciudad suiza de Montreux¹³:

Aquí, en Montreux,
rosetón de ópalos lacustres,
hace cincuenta años pergeñaba Hoyos y Vinent
la alucinante historia de lady Rebeca Wintergay.
Eran sin duda tiempos
–belle époque– más festivos, con la vivacidad burbujeante
de quien se sabe efímero...

El escenario abierto de la ciudad de Montreux, enclavada a orillas del lago de Ginebra, se menciona aquí por ser uno de los puntos de encuentro de la sociedad itinerante de finales del siglo XIX y comienzos del XX. El rosetón de la catedral alude a un sistema cerrado de representación. Vista de tal modo, la ciudad «lacustre» se entiende como el compendio de toda una época y expresión de la forma de vida que la caracterizó: si el preciosismo «ópalos» connota exquisitez y belleza, su adjetivo «lacustres» introduce la simbología de la muerte. De esta manera, un solo verso nos indica que la ciudad y su aura son leídas como un discurso de la belleza muerta (Carnero, 1991: 19). También se alude, en otro pasaje del poema, a un escenario cerrado, posiblemente un salón preciosista que representa la belleza ornamentada, que interpretamos como un espacio que simboliza la transmutación de la realidad en arte por medio de la palabra poética:

Algo nacía, bronco, incivil, díscolo,
más allá de los espejos nacarados,
del tango, las anémonas,
los hombros, el champán, la carne nívea,
la cabellera áurea, el armiño,
los senos de alabastro, la azulada
raicilla de las manos marfileñas,
el repique, la esquila –¡tan bucólica!–
en el prado del beso y la sombrilla.
Merecían vivir, quién lo duda, los tilos
donde el amor izaba sus corceles,
los salones del láudano y porcelana chinesca
aromados por el kif de Montenegro.
Una canción de ensortijados bucles,
una sedeña súplica llegaba

¹³ Para conocer los datos del escritor Antonio Hoyos y Vinent, personaje del poema, y el relato referido en los versos («Los ojos de Lady Rebeca»), *vid.* el excelente comentario de G. Carnero (1991: 19-20).



de las postales vagamente mitológicas,
nebulosamente impúdicas, de los rosados angelotes
—púrpura y escayola, rolliza nalga al aire—
que presidían los epitalamios.

El aristocratismo de la *belle époque*, su lujo, exquisitez y alegría de vivir conforman una trama de irrealidad estética en la que se dibuja la existencia con gran variedad y pintoresquismo, y donde paulatinamente van cobrando relevancia, por contraste con la afirmación pujante de la vida, aspectos relativos a una tristeza idílica, a «la languidez creciente de lo evocativo nostálgico» (García Berrio, 1994: 480). No es único caso en que tal cosa sucede; por el contrario, esos mismos elementos y con parecidos efectos se dan en otros muchos lugares del libro; así, en el último poema, «El arpa en la cueva», donde leemos (p. 139):

No es inútil
hablar ahora del piano, los visillos,
las jarras de melaza, el bodegón,
los soldados de plomo entre serrín,
las llaves de la cómoda, tan grandes,
como en el tiempo antiguo. No es inútil.

Los elementos enumerados en este espacio cerrado representan la belleza del lugar evocado, que, en este contexto, está potencialmente asociada al enclaustramiento y la soledad, y por ende, a la ausencia de vida del hablante lírico; de ahí la necesidad de hablar de dichos elementos y llevarlos al poema.

El motivo del espacio cerrado en tanto que símbolo de la soledad y proyección, así como de aislamiento e incomunicación, aparece de nuevo en «Sombras en el Vittoriale» (pp. 113-114):

Qué importa lo demás, el salón o la alcoba,
el concierto de cámara, el artificio, el juego
del amor y la muerte, qué las guerras absurdas
donde no hurtó el peligro, qué el cesarismo estéril y corrupto
en que había de morir el más noble de sus sueños.

Este espacio nos indica la forma de vida de Gabriele D'Annunzio (figura de escritor decadentista que actúa como el personaje analógico del poeta). Se alude en estos versos a la futilidad simbolizada por los ambientes aristocráticos que frecuentaba el poeta de Pescara. Nuevamente percibimos cierto aire de nostalgia, pues nada importan esos escenarios ni la victoria *corrupta* del régimen italiano que, debido a su filiación mussoliniana, condujo al poeta a recluirse en su residencia. Lo que en realidad importa de él es la fascinación de su obra y «el don de decir con verdad la belleza». De ahí que en un tiempo no muy lejano —parece decirnos Gimferrer— se recuerde al poeta, más allá de contingencias, como una de las figuras literarias más influyentes e importantes del siglo XX. Por ello, los siguientes versos



representan el *locus amœnus*¹⁴ a través de elementos positivos de la Naturaleza (luz, sol, árboles, las brumas que *ascienden* sobre el lago de Garda) como imágenes casi míticas para ensalzar su figura:

Pronto, pronto
cuando pase este tiempo de humareda y pecado
y pueda el hombre libre sentir libre en el día
la luz, el sol, los árboles,
en que ascienden las brumas sobre el lago de Garda
habrá un cuerno de caza desgarrando el silencio
como un amor o una lágrima caída
por Gabriele D'Annunzio, por Gabriele D'Annunzio.

«Invocación en Ginebra» (pp. 115-118), siguiente poema del libro, muestra la ciudad del título como un espacio abierto positivo:

Mas de pronto
Ginebra, el Lemán, rúas, anticuarios,
libros, hallazgo, y luego
la catedral depone sus ojivas,
bronca grandeza de Calvino, salgo
a la calle, tejados, una fuente,
conjurado verdor de una arboleda
y el encuentro.

Elementos diversos y relevantes figuras históricas componen la variedad escenográfica y el cosmopolitismo de la ciudad (Calvino fundamentalmente, aunque aparecen también personajes como Lutero, Agrippa D'Aubigné, Amiel, Rousseau). Unos y otras se superponen a los recuerdos de colegio del hablante lírico (vv. 1-31), quien los utiliza como pretexto para la invocación de la ciudad. Más adelante, Gimferrer elogia la figura de Agrippa D'Aubigné, y con ello, el retorno a la nostalgia por la infancia perdida, evocada en torno al motivo del *jardín*:

llega, Agrippa, conmigo,
se diría
este jardín callado de Ginebra
que hoy ostenta tu nombre
oh jardín de mis años
oh jardín de mis años y quién sabe
dónde mi nombre, Agrippa, mi recuerdo,
lo que fui entonces, lo que seré, en qué calle,

¹⁴ Representa un lugar idealizado en el que la belleza y la armonía reconfortan el espíritu y provocan reflexiones sobre diversos temas, derivados de una soledad inmensa en la naturaleza (Platas Tasende, 2004: 453-454).



en qué terraza angosta, en qué playa o destierro,
olvidado, sin fe (...)
oh jardín de mis años, lo que soy, lo que fui¹⁵.

Aquí el *jardín*, configurado como *hortus conclusus*, es un espacio cerrado, artificial y cultural del que el sujeto se sirve para reflexionar nostálgicamente sobre una infancia que no tuvo; un jardín, en suma, que recrea el pasado, la ausencia y la soledad del hablante. Con ello, el toque manierista que ofrece el *imaginario cultural* de Gimferrer a lo largo de toda esta composición «constituye su principal fascinación nostálgica, el límite familiar de su luz en lo identificable, así como su falta de progreso que no cae en lo convencional poético» (García Berrio, 1994: 481).

El motivo del *jardín* aparece nuevamente, con el sentido que acabamos de apuntar, en «Pequeño y triste petirrojo» (p. 119), donde el poeta apela a la figura de Oscar Wilde como personaje analógico. Este escenario cerrado connota una cierta negatividad a través del símbolo de la *lluvia* —en tanto que adensa el espacio—. También aparece la metáfora de las estatuas de los leones como símbolo de la desazón anímica, en el recuerdo de la muerte de Isabel¹⁶, cargado del vacío existencial que representa la *noche* como estado anímico a través del llanto sobre el ruido que se produce en los acantilados (cursiva nuestra):

No salgáis al jardín: *llueve*, y las patas
de los leones arañan la tela metálica del zoo.
Isabel murió, y estaba pálida,
Una *noche* como ésta.
Hay orden de *llorar* sobre el bramido estéril de los acantilados.

De los poemas del libro, uno de los más interesantes y sin duda el más complejo es «Primera visión de marzo» (pp. 121-125). Dividido en cuatro secciones, el texto es una muestra de una maestría poética asombrosa, y no ya solamente por la disposición estructural y acabada elaboración formal —encadenamiento de imágenes, elipsis, superposición de planos espacio-temporales, juegos de voces, variaciones en la enunciación, cambios de interlocutor a través del *culturalismo*

¹⁵ Nótese que el discurso en primera persona es la voz del yo de Gimferrer a través de D'Aubigné, que es quien habla en los versos. Es esta una clara muestra de discurso culturalista; concretamente de lo que Carnero define como *culturalismo duro*, que debemos entender como «el de los poemas que están íntegramente fundados en la sustitución analógica, en virtud de la cual, el yo se expresa representado en un él (personaje histórico, literario o artístico), o el discurso del yo es trasladado y asignado a un ello (obra literaria o artística), con la misma función representativa. Si el yo apareciera, su voz estaría dirigida [...] a sus referentes analógicos mencionados [en nuestro caso D'Aubigné], o se trataría de un yo puesto imaginariamente en boca del personaje analógico» (2008a: 70).

¹⁶ En un artículo titulado «El *cuarenta y uno*, de Chujrai», publicado en *Film ideal* (1965), Gimferrer se refiere al enigmático personaje de Isabel como «esa institutriz que todos tuvimos, aunque no la hayamos tenido»; la muerte de Isabel representa, por tanto, la infancia muerta, perdida. Las palabras de Gimferrer y la referencia al artículo, *apud* Gracia, 2009: 78, nota 103.



duro, dislocaciones sintácticas, etc.—, sino también por la amplia gama de escenarios que aparecen representados en él.

Encontramos nuevamente en esta composición, ya en la primera sección, los motivos del *jardín* y el *mar*, el primero elaborado como microcosmos, ahora ficticio, pues evoca a la infancia que ya no es la del poeta, y el segundo como fondo de la ficción («hecho ceniza»), relativo a la poesía que no puede reflejar con palabras la realidad entrevista por el poeta:

Yo fui el que estuvo en ese 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.

El poema entero se proyecta en la imagen del *mar*, cuyas aguas aparecen como la quimera que supone conseguir un buen poema, mientras el poeta se consuela con solapar su identidad real bajo esa otra identidad meramente estética y ficticia, solo existente en el curso de los versos:

Interminablemente, mar,
supe de ti: gaviotas a lo lejos
se volvían espuma, y ella¹⁷ 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.

Asimismo, el patio del colegio de San Gregorio, en Valladolid, es un escenario abierto que se nos presenta como un lugar de exhibición de la idealización ficticia a través de las estatuas que imponen «su fulgor inanimado»:

Yo estuve una mañana, casi hurtada
al presuroso viaje. Tamizaban la luz
sus calados de piedra, y las estatuas
—soñadas desde niño— imponían su fulgor inanimado
como limón o esfera al visitante.

La segunda sección del poema nos sitúa en Arezzo, donde el yo lírico cede «al repertorio/ de emociones y usos de poeta»; es decir, a la autoconsideración de sombra de sí mismo, persona con su máscara —pero también, y atendiendo a la etimología

¹⁷ Se refiere a la vida del poeta, que solo existe «en el común/ artificio o rutina con que se hace un poema,/ un largo poema y su gruesa artillería, sin misterio» (pp. 122-123).



del término, *persona* como «máscara»–, y siempre con su *jardín* de fondo, «sabiendo, y aceptando,/ que nada iba a hallar sino en mí mismo»:

Así el jardín es otra
imagen o rodeo, como el final de un súbito pasillo
la luz se abre y el balcón llamea,
ignorado hasta entonces [...]

Sin embargo, aquí el *jardín* ya no es un espacio real, sino una figuración elaborada a partir de un arsenal de experiencia «en que lo cultural [...] se adhiere con naturalidad a la reconstrucción autobiográfica» (Sánchez Torre, 2006: 86).

La tercera sección del poema comienza con una descripción de la plaza de San Pedro en Roma, escenario arquitectónico en el que el poeta puede protegerse del exterior y en el que encerrar y ocultar la epifanía de su yo. Con ello se produce un cruce entre miradas (la propia y ajena), entre vivencias y recuerdos de vivencias, entre la experiencia y la ficción:

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.
Atención:
bajo el viento de marzo la plaza en trance vibra
como un tambor de piedra.

Gimferrer establece de esta manera una metáfora de la plaza como espacio abierto que representa la soledad del hablante lírico al figurarse en los versos como espectral y vacía (Carnero, 2008b: 120), tal y como indica el susurro del viento.

En «Julio de 1965» (pp. 126-128), un poema cuyos solventes heptasílabos parecen refrenar con su rigor guilleniano la fluencia dinámica del pensamiento, el motivo del *mar* aparece nuevamente, esta vez como espacio natural abierto que alude al gozo de vivir de manera natural, como escenario que ya no es una quimera. No es que el poema se fragüe como realidad él mismo, sino que es en el poema donde el poeta encuentra la verdadera realidad (cursiva nuestra):

¿Fui arquitectura o sueño?
Mi mar ardiendo. Abdico.
Ojos, qué luz extraña
se entró en el edificio.
[...]

Sombras que en él he visto.
Pasan *espejos* de agua
bajo el arco sombrío.



El *mar* se muestra entonces no como telón de fondo, sino como núcleo de significado que *está ardiendo*, emergiendo entre los ojos del poeta que ven y los que fantasean: unos ojos que miran hacia otra realidad, otro lugar y otro tiempo ficticios en cuanto imaginados, «[c]omo si la pregunta, o la duda, fueran inútiles, pues ahí está la esplendorosa realidad» (González Muela, 1970: 277).

En el segundo tiempo del poema, aparece el símbolo de la *noche* –y de nuevo la confirmación de saberse poeta y asimilarlo–, donde el hablante proyecta un escenario romántico en el que encontramos imágenes que se oponen a los elementos armonizadores de la naturaleza:

Cómo me ata
la cúpula celeste,
el volumen de un árbol,
el mar que al fuego tiende,
el relámpago vivo
que en el sueño detiene
su momento, e incendia
los ojos que lo mienten.

Gimferrer construye en este pasaje un ambiente propio del *locus eremus*¹⁸, en el que se alude a las «antítesis naturales del estrépito de una tormenta que amortigua el cielo enrojecido y en llamas» (Gracia, 1993: 67).

A medida que avanzamos en la lectura, se confirma la suplantación de la persona que se fue por la que solo se encuentra en la ficción del verso como entidad cultural actualizada la memoria y, también, mediante la pérdida de esa memoria para volver a reinventarse («Si pierdo la memoria, qué pureza», verso inicial de «Una sola nota musical para Hölderlin», p. 132).

El motivo del *mar* se repite en «Band of angels» (pp. 134-137), símbolo ahora de la dinámica de la vida –todo nace de él y regresa a él–, de la lejanía y el recuerdo que se funden y emergen en la imagen del poema, el cual proyecta su luz sobre la experiencia del poeta alzándolo hacia una realidad absoluta:

el mar de su eco lóbrego,
el viento de la cueva donde expira
y se sume, pasado el planisferio,
la luz de su reflejo en un estanque [...]

Con esta visión de lo real se nos transmite la fusión entre los escenarios cerrados y los abiertos, así como los elementos en que estos se representan (cursiva nuestra):

¹⁸ Es un tópico contrario al *locus amoenus* que sirve de marco, en general, al hablante lírico perturbado por diversos problemas (cf. Platas Tasende, 2004: 454).



el ruido
de una máquina al coser, tarde perlada
de cansancio, cortinas fantasmales,
unánime el pasillo hacia el balcón
y la calle entre rejas,
[...]
un mundo, salas,
caminos, rosas, montes, arboledas,
tapices, cuadros, parques de granito,
abanicos abiertos, tumba abierta
con un ángel de mármol, tumba abierta
con coronas y versos, tumba abierta
de un niño, tumba oscura, aún mi pelo
rizado estaba, tumba abierta al cierzo
y la lluvia de otoño, verdes eran
[...]
este jardín, esta terraza misma,
el vientre tibio de la noche fuera,
las ubres ciegas del pasado, el agua
latiendo al fondo de un poema,
la cruz donde *confluye* el elemento,
el círculo o conjuro cabalístico,
la pezuña del diablo, los ardidés
que con mi amor fabrican poesía
como metal innoble.

Estos elementos son los materiales de los que se nutre su poesía y los que se interponen culturalmente en el poema, convertidos en motivos de la composición: la nostalgia de la niñez perdida («el dolor de la infancia que no tuve», v. 52) –sobre el que gira todo el libro– y la consciencia de la muerte de dicha niñez (vv. 40-45), erigida sobre una atmósfera sobrecargada de elementos dramáticos y naturales en violento choque (Gracia, 2009: 84).

3. CONCLUSIÓN

Los escenarios –paisajes, ciudades, rincones– del particular y exuberante teatro de *Arde el mar* concilian la belleza que emanan con la emoción que generan en el lector, en cuya memoria se arrellanan para poder ser evocados por una particular máquina de la melancolía.

Su recurrencia y la extensión de su tratamiento hacen de ellos, más bien que el espacio donde se imprimen las vivencias traídas a colación por el recuerdo, el verdadero nudo del sentido creativo de la obra. La *figura* en un paisaje es aquí un paisaje –paisaje en un paisaje–, en una suerte de *mise en abyme* en que vida –memoria de lo vivido, más bien– y literatura –recuento verbal de esa memoria– se remiten inexhaustamente la una a la otra.

RECIBIDO: abril de 2014; ACEPTADO: octubre de 2014



BIBLIOGRAFÍA

- ALEIXANDRE, Vicente (1971): *Poesía surrealista. Antología*, Barcelona: Barral.
- BARELLA, Julia (2009): «Introducción» a Pere Gimferrer, *Poemas (1962-1969)*, Madrid: Visor, 7-89.
- CARNERO, Guillermo (1991): «Culturalismo y poesía “novísima”. Un poema de Pedro Gimferrer: “Cascabeles”, de *Arde el mar* (1966)», en B. Ciplijauskaitė (ed.), *Novísimos, postnovísimos, clásicos: La poesía de los ochenta en España*, Madrid: Orígenes, 11-23.
- CARNERO, Guillermo (2008a): «Reflexiones egocéntricas I. Cuatro formas de culturalismo», en *Poéticas y entrevistas. 1970-2007*, Málaga: Centro Cultural Generación del 27, 67-75.
- CARNERO, Guillermo (2008b): «Reflexiones egocéntricas IV. Yo lírico y arte en mi obra poética», en *Poéticas y entrevistas. 1970-2007*, Málaga: Centro Cultural Generación del 27, 119-133.
- DEBICKI, Andrew P. (1993): «*Arde el mar* como índice y ejemplo de una nueva época poética», en *Anthropos*, n.º 140: 46-49.
- DEBICKI, Andrew P. (1997): *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid: Gredos.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2004): *Las Vanguardias y la Generación del 27*, Madrid: Síntesis.
- ESCOBAR, Ángel (2006): «El tópico literario como forma de tropo: definición y aplicación», en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 26, n.º 1: 5-26.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1994): *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid: Cátedra; especialmente: sección 3.1.5, 472-482.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (2009): «El imaginario cultural en la estética de los Novísimos», en E. BAENA (ed.), *El centro en lo múltiple (selección de ensayos)*, vol. 2 (*El contenido de las formas [1985-2005]*), Madrid: Anthropos, 471-478.
- GIMFERRER, Pere (1998): *El agente provocador*, Barcelona: Península.
- GIMFERRER, Pere (2009): *Arde el mar* (ed. de Jordi Gracia), Madrid: Cátedra.
- GIMFERRER, Pere (2011): *Conversaciones con poetas: Pere Gimferrer y José Manuel Caballero Bonald* (22/03/2011), en <http://www.youtube.com/watch?v=PC5JEcMlJjo> (13/03/2014).
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín (1970): «Pedro Gimferrer, *Arde el mar*», en AA. VV., *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Madrid: Gredos, 273-279.
- GRACIA, Jordi (1993): «El arte como adicción: lectura de *Arde el mar*», *Anthropos*, n.º 140: 65-68.
- GRACIA, Jordi (2009): «Introducción» a Pere Gimferrer, *Arde el mar*, cit. *supra*, 9-98.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1972): «Una poética según Pedro Gimferrer: sobre *Arde el mar* (1966)», en *Diez años de poesía española. 1960-1970*, Madrid: Ínsula, 363-374.
- LANZ, Juan José (1994): *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*, Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- LANZ, Juan José (2006): «“Mazurca en este día” como signo de la poética de *Arde el mar*», *Zurgai*, n.º 12 (diciembre): 96-101.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel (2008): *El tópico literario: teoría y crítica*, Madrid: Arco/ Libros.
- MARCHESE, Angelo y Joaquín FORRADELLAS (1986): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel.



- MÁRQUEZ, Miguel Ángel (2002): «Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica», en *Exemplaria*, n.º 6: 251-256.
- MORALES LADRÓN, Marisol (2005): «Comparación de temas, topoi y motivos en la literatura española» [17 pp.], Linceus. E-Excellence (Portal de Humanidades): www.liceus.com
- MORRIS, C. Brian (2000): *El Surrealismo y España (1920-1936)*, Madrid: Austral.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (1987): «La poesía de Pere Gimferrer (1963-1982)», en *Estudios de literatura española*, Barcelona: Anthropos, 451-455.
- NAUPERT, Cristina (2004): «Tematología con valor universal: temas, mitos y motivos» [20 pp.], Linceus. E-Excellence (Portal de Humanidades): www.liceus.com
- PÉREZ PAREJO, Ramón (2007): *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética*, Madrid: Visor.
- PLATAS TASENDE, Ana María (2004): *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Espasa Calpe.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. (1991): «La tradición literaria de las ruinas en los poetas del 70», en *La lira de Arión. De poesía y poetas españoles del siglo XX*, Alicante: Universidad de Alicante / CAPA, 221-262.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. (1996): *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid: Hiperión.
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (2006): «El acuerdo, el acorde: visiones y convergencias de Pere Gimferrer y Octavio Paz», en *Zurgai*, n.º 12 (diciembre): 86-89.
- SILES, Jaime (2006): «Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición», en *Estados de conciencia. Ensayos sobre poesía española contemporánea*, Madrid: Abada Editores, 271-284.
- VIDAL-FOLCH, Ignacio (2011): *Entrevista a Pere Gimferrer, Programa Nostromo, (RTVE)*, en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/nostromo/nostromo-pere-gimferrer-premios-literarios/1011809/> (08/02/2014).
- WEWNTZLAFF-EGGEBERT, Harald (ed.) (1999): *Las vanguardias literarias en España*, Madrid: Iberoamericana.

