

CALIGRAFÍA DE FUEGO Y CALIGRAFÍA DE OSCURIDAD. HACIA UNA LECTURA DE *RAPSODIA*, DE PERE GIMFERRER

Juan José LANZ
UPV/EHU

La lengua, la voz, el personaje y la máscara

En su notable monografía sobre la poesía de Pere Gimferrer, José Luis Rey (2005) establecía tres grandes etapas en el devenir de su obra poética desde 1962 hasta 2001, o lo que es lo mismo, desde lo que el poeta y crítico considera como la “prehistoria de una obra”, con *Malienus* (1962) y *Mensaje del tetrarca* (1963) hasta la aparición de *El diamant dins l'aigua* (2001). Dejando aparte esa “prehistoria” de la que habla Rey, y en la que podrían incluirse también, por ejemplo, las *plaquettes Laúd para el soneto* (1987) y *Morir sobre un nenúfar. (Homenaje a Jean Cocteau)* (1988), escritos a la altura de 1963, las tres etapas se articulan del siguiente modo: una primera etapa de poesía castellana, en la que se reúnen los libros *Arde el mar* (1966), *La muerte en Beverly Hills* (1968) y los poemas *De “Extraña fruta” y otros poemas* (1968-1969), a los que podríamos sumar *Tres poemas* (1967), los dos *Madrigales* (“Larra” y “Médicis”), recogidos en la edición de sus *Poemas (1962-1969)* (1988a), además de los poemas publicados en diversas revistas en aquellos años y recogidos en la edición crítica que Jordi Gracia preparó de *Arde el mar* (1994b); una segunda etapa de la escritura gimferreriana se abre con su paso al catalán como lengua de expresión poética a mediados de 1969, que va a dar como primer resultado *Els miralls* (1970), continuándose en los libros *Hora foscant* (1972), *Foc cec* (1973) y *L'espai desert* (1977), al que se añadirían los *Tres poemas* (1974), incluidos en las recopilaciones de la poesía catalana del autor desde 1978; la tercera etapa poética, también empleando el catalán como lengua de expresión poética, arrancaba con *Aparicions* (1982), para continuarse en los libros *El vendaval* (1988), *Llum* (1991), *Mascarada* (1996) y culminar en *El diamant dins l'aigua* (2001), junto con los *Dos homenatges* (1978) y *Com un epíleg* (1980), recogidos en las recopilaciones de la poesía catalana desde 1988, y los poemas *A Kenji Mizoguchi* (1998). La evolución que José Luis Rey marcaba para estas tres grandes etapas poéticas, apuntaba un progresivo

proceso de decantación que hacía de la obra poética gimferreriana una de las trayectorias más sólidas de la poesía española en los últimos cincuenta años, una única “caligrafía del fuego”. Si la primera etapa (1962-1969) se caracteriza por un exilio estético, en que la figura del poeta es desterrada de una obra que le sobrevive y que no puede proporcionarle refugio, la segunda etapa (1969-1977) agudiza la crisis poética al centrarse en el sujeto poético y su relación con el mundo, que le llevará al extremo del intento de conocer en *L’espai desert* el fundamento ontológico del mundo y constatar su ausencia, el vacío absoluto; la tercera etapa, iniciada con *Aparicions*, indaga justamente en el amor y en el espacio del ser, desde lo que Rey denomina como una “escritura genesiaca”, que apunta a una construcción del mundo desde la conciencia de su incomunicabilidad, desde la conciencia de que el lenguaje no puede decir algo más allá de sí mismo.

Si bien es cierto que esas tres etapas definidas pueden abarcar el proceso de escritura poética de Pere Gimferrer desde 1962 hasta 2001, es también cierto que el retorno del poeta al castellano como lengua de escritura poética a partir de *Amor en vilo* (2006), señala el comienzo de una nueva etapa en su evolución poética, que continúan *Tornado* (2008) y *Rapsodia* (2011) y que culmina, por el momento, con *Alma Venus* (2012), bien entendido que el cambio de lengua de escritura determina en todo momento un cambio de configuración estética y de conformación del mundo escritural, y no un mero desplazamiento formal. En fin, nos hallaríamos pues ante una cuarta etapa poética en la evolución de la escritura gimferreriana, o también ante la conformación de una tercera voz, a la que el poeta se ha referido con motivo de la publicación en 2006 de *Amor en vilo*:

He tenido –declaraba en una entrevista con María Luisa Blanco– 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 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).

Y en el mismo sentido, insistía en las mismas páginas de *Babelia*, señalando 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. Pero insisto, en lo esencial me parece otra voz” (Gimferrer, 2006c).

Para comprender la conformación de estas tres voces poéticas, habría que acudir a una temprana declaración del poeta en abril de 1970, en una entrevista para la revista *Serra d’Or*:

Per a mi el castellà ha estat un instrument, una eina amb la qual he pogut treballar una determinada obra poètica, concebent-la como quelcom aliè a la meva persona. Tot i escrivint sovint en primera persona, era un altre qui parlava, no jo mateix... ara, amb el català, m’he trobat una llengua que, essent la meva, m’és útil com a eina de treball, como a instrument de

treball poètic. Una llengua amb la qual ja m'és possible expressarme en primera persona (García-Soler, 1970: 284).

Unos meses más tarde, en una nueva entrevista, insiste: “Jo escrivia en castellà perquè m’hi havia educat, pero jo sabia que era Pere i no Pedro, per a fer versos. Era un joc literari, allò, i en resultava una poesia molt arficiososa” (Pi de Cabanyes y Graells, 1971: 185-186). Años después, en 1978, reflexionando acerca del cambio lingüístico que acontece en 1970, le declaraba a Antoni Munné (1978:40): “Supone un cambio de plano muy serio, porque en toda la poesía en castellano yo podía hacer hablar a un personaje poético, el poeta, que no era necesariamente yo. A partir de esa fecha [1970], el que habla soy casi siempre yo”. ¿Y en qué consiste lingüísticamente ese “personaje” al que se hace hablar en los poemas en castellano, esa “voz” diferente que enuncia los poemas escritos entre 1962 y 1969? El propio poeta lo explica acudiendo al concepto de “pastiche”:

Cuando uno emplea una lengua literaria puede atender a cosas como el “pastiche”, el ejercicio de estilo o el artificio. En lenguas que se desarrollan en condiciones ubérrimas, la propia lengua puede utilizarse de diversas maneras. [...] los pastiches que yo hice en castellano eran pastiches de cosas que no tienen correspondencia en catalán. [...] esta literatura de ejercicios estilísticos es un campo que uno está en situación mucho más espiritual para recorrer si se toma la literatura menos en serio, y esto no implica ningún juicio de valor. [...] Es decir, la literatura simplemente lúdica para un no castellano hablante es más fácil hacerla en castellano, mientras que al utilizar la lengua de uno, uno siente que ha de hablar también de uno y en serio (Munné, 1978: 40).

El *pastiche* es uno de los rasgos de la poesía gimferreriana que lo vincula a una estética netamente posmoderna (Jameson, 2001: 37-39). La imitación de un estilo sin voluntad crítica (“esto no implica ningún juicio de valor”, aclaraba Gimferrer en su entrevista con Munné) se manifiesta como una parodia vacía, como una mera alusión estilística, o como la encarnación de una voz ajena o la enunciación de un discurso a través de diversas “máscaras” (“la experiencia de un personaje poético exterior”, señalará Manuel Vilas [VV.AA., 1993: 55]); rasgos todos ellos que pueden definir, en un sentido amplio, la dimensión de la escritura poética castellana de Gimferrer tal como el propio poeta la contempla a finales de los años setenta. El propio poeta narrará en uno de los capítulos de *El agente provocador* (1998) ese proceso de enmascaramiento lingüístico que suponía el empleo del castellano en su primera poesía, y que la conformaba como una voz ajena:

Nunca más volveremos a llevar la lengua enmascarada. Nuestro tiempo fue el tiempo de la identidad balbuciente [...]; para expresarnos teníamos que hacerlo con palabras que no fuesen catalanas. Eso llegaba al tuétano de los huesos; íbamos todos con carátulas, con escafandras, con guantes de goma, [...]; hablábamos y no hablábamos, en un bosque de sonidos que no reflejaban imágenes y de imágenes que no encontraban eco; escindidos, enfrentados a la fosa que separaba lo vivido de lo que decíamos, la palabra del sentido de la palabra, y lo entregaba todo en un solo grumo (Gimferrer, 1998: 79-80).

No es del todo seguro, pese a las declaraciones del poeta, que el cambio de “voz”, de “máscara”, que se produce en la poesía de Pere Gimferrer a la altura de 1970 coincide precisamente con el cambio de registro lingüístico, y la adopción del catalán como lengua de escritura poética (*vid.* Grasset Morell, 2011: *passim*). De hecho, tal como señalaría en su momento Guillermo Carnero (1978: 5), “*Els miralls* no supone una discontinuidad con la anterior obra castellana [...]. Esta parece más bien marcarse a partir de *Hora foscant*”. Si bien, como señalaba Jenaro Talens (1972: 15), “el abandono del castellano por Pedro Gimferrer venía motivado [...] por la necesidad de no caer en la trampa de un lenguaje hecho, su propio lenguaje anterior”, resulta también evidente que “el paso al catalán está plenamente justificado *desde dentro*”, dados los extremos a que había llegado su estética en los últimos poemas castellanos, y que, por lo tanto, “no es una ruptura [lo que se produce], sino todo lo contrario”. Cabe entonces plantearse la pregunta de un modo más radical: si el “cambio de lengua poética se debe exclusivamente a su deseo de ser más ‘él mismo’, más ‘auténtico’, o, por el contrario, a su voluntad de ser menos ‘ajeno’ a la realidad cultural, física y política que más directamente le concierne” (López de Abiada, 1993: 84-85) al poeta. Así debe entenderse si tenemos en cuenta unas palabras del propio poeta: “Decidirse a escribir en catalán en 1970 encerraba [...] un sentido político, que no deseé particularmente, pero que no podía ni debía rehuir” (Gimferrer, 2000b). Quizás deba verse, en este sentido, el cambio de lengua como una necesidad de la conformación de una nueva “voz” poética, como una transformación interna en un proceso indagatorio en la escritura poética, y no al revés¹. En este sentido, creo, han de entenderse las declaraciones que a la altura de 1972 realiza Gimferrer a Ana María Moix, en una entrevista para *Tele/eXprés*: “Hasta *Els miralls* yo tenía la sensación de estar haciendo un ejercicio, es decir: estar bordeando la poesía sin hacer poesía. Al escribir *Hora foscant* es la primera vez que he tenido la sensación de estar haciendo poesía propiamente”. Y añadía: “*Els miralls* no me parecía un ejercicio, sino más bien una indagación” (Moix, 1972: 212).

La nueva “voz” poética que se constituye a la altura de 1970 se conforma como un ejercicio de indagación, de conocimiento, dentro de la propuesta escritural que estructura la poesía gimferreriana, cuya primera consecuencia es el abandono no sólo de los modelos poéticos ejercitados en el período precedente, sino también de la lengua que los vehiculó. Implica, por un lado, el proceso de adopción de una escritura extraterritorial y, por otro, un tránsito paralelo del ámbito público al privado (*vid.* Grasset Morell, 2011: 185-248). La pregunta que se formulaba a la altura de mediados de 1969, cuando escribía los últimos poemas en castellano, y que cerraba su colección con “Dido y Eneas” (“¿Qué costas? ¿Qué legiones?”), encontraba su respuesta unos meses más tarde, con el hallazgo de una

¹ *Vid.* Eloi Grasset Morell (2011: 242) señala, por el contrario, la necesidad que tiene Gimferrer de desligar el cambio de lengua de toda posible razón política o moral.

nueva “voz” y una nueva lengua de escritura poética que permitía proseguir en el proceso indagatorio-cognoscitivo, de raíz heideggeriana, que había iniciado la poesía de Gimferrer y que cimentaba su eje escritural (“yo creo que la poesía es finalmente una forma de conocimiento, sólo accesible a través de su expresión mediante el poema”, declarará en 1981 [Vila-San Juan, 1981: 12]) a la búsqueda de “la conciencia del lenguaje”, como “una crítica de la precariedad moral del lenguaje erosionado” (Bassets, 1985); una nueva “voz” y una nueva lengua que conformaban un nuevo “personaje” poético, que tomaba cuerpo en los nuevos poemas en catalán, como una encarnación de un “yo” pretendidamente “más auténtico”, en un proceso de profundización hacia una poesía del “yo esencial”.

Pero unos años más tarde, el círculo se cierra y si *L’espai desert* (1977) lleva a un extremo el proceso de desposesión de la lengua, sobre el que pivotan los poemas de *Aparicions* (1982), los textos escritos en la segunda mitad de los años ochenta y en los años noventa apuntan a la “retorificación” de un nuevo “personaje” poético (“¿Convertirme en *personaje poético*?”, se preguntaba en marzo de 1979 en “El fondo del problema” [Gimferrer, 1998: 29]) que es el que culminará en *Mascarada* (1996) y en su correlato narrativo, nueva especie de *L’amour fou* bretoniano, que es *El agente provocador* (1998). A ese cambio apunta el propio poeta en una entrevista concedida a Víctor García de la Concha en 1989 (27):

Hoy, con los años, ha venido a cerrarse el círculo y ahora ya es casi todo lo mismo. [...] Cualquier lengua que uno utiliza en la escritura durante mucho tiempo, aunque sea la materna, termina por llevarte al límite de las posibilidades que esa lengua tiene para ti.

El círculo se completa en el proceso indagatorio que lleva a cabo la poesía catalana, para constituir de nuevo un “personaje” diferente, una voz polifónica, en el sentido bajtiniano, que el propio poeta asume (“porque es la mía una voz integrada por muchas voces”, “mi vocación es ser varios escritores simultáneos”), que va a condicionar esa dimensión representacional, a la par que indagatoria y genesiaca, del sujeto poético (“el que cada uno es, autoconscienciado por la escritura” [Gimferrer, 1998: 29-30]) en *El vendaval* (1988), *La llum* (1991) y que culminará en *Mascarada* (1996), haciendo de *El diamant dins l’aigua* (2001), un libro recapitulatorio, una reflexión sobre el proceso poético desarrollado en los años precedentes y que volvía a plantear un nuevo cierre de círculo.

El propio poeta declaraba, en este sentido, a García de la Concha (1989: 27): “Hay algunas cosas mías muy personales, pero yo soy un poeta anticonfesional. [...] [Mi poesía] nunca es autobiografía. Cuando parece serlo, es pura máscara”. Y, efectivamente, son esos elementos personales, esos motivos biográficos, que condicionan una escritura poética decididamente anticonfesional, los que acaban determinando las elecciones estilísticas últimas, la máscara que encarna la voz poética, la lengua que delimita la

tradición de esa voz. Tal como señalaba el propio Gimferrer en diciembre de 1969 al frente de su recolección de poemas en castellano, los últimos textos allí incluidos eran los de *Extraña fruta*, “escrito entre enero y junio de 1968 y que debía ser (más de treinta poemas) el más extenso de mis libros”. A ellos añadirá “algunos poemas posteriores”, escritos entre junio de 1968 y junio de 1969, fecha que cierra la recapitulación de poemas (Gimferrer, 1969: 10). En esos meses finales de la década de los años sesenta el poeta mantiene una relación amorosa, en castellano, con Cuca de Cominges (“no es aquella muchacha de la primavera o el invierno de 1969”, escribirá en *Interludio azul* [Gimferrer, 2006b: 15]), que se desarrolla mientras el poeta cumple con su servicio militar en Mallorca ese verano, tal como evoca el fragmento V de *Rapsodia* (“y en la Mallorca descubierta y muda / delecto tus cartas de cristal” [Gimferrer, 2011: 36]²). Uno de los poemas de *Amor en vilo*, titulado “Love letter”, evocaba del mismo modo esa correspondencia epistolar amorosa del verano de 1969:

Fue en el sesenta y nueve cuando así te escribía,
aquel año en suspenso que peinó el tocador
donde te desmaquillas y el gótico pastor
apacienta las bóvedas y la luz de crujía (Gimferrer, 2006a: 174).

Pero la relación amorosa con Cuca de Cominges se rompe a comienzos de 1970; a ello alude de nuevo la crónica del reencuentro que es *Interludio azul* (Gimferrer, 2006b: 84): “Pero ahora sé mejor que entonces lo que para C. significó en 1970 su relación con G. y, sobre todo, lo que ha significado en su vida su primer marido, J.”³.

En julio de 1969, Gimferrer ha visto en la presentación del libro *Cine y ciencia-ficción*, de Luis Gasca, que hace Román Gubern, en la Terraza Martini de Barcelona, a la pianista Maria Rosa Caminals⁴, aunque su primera cita con ella no tendrá lugar hasta una noche de enero del año siguiente en el hotel Ritz, de Barcelona, tal como ha referido el propio poeta en *El agente provocador* o al comienzo de su antología *Noche en el Ritz* (1996)⁵. Maria Rosa Caminals, con la que contraerá matrimonio en 1971, se convertirá en el verdadero “agente provocador” de su obra literaria desde entonces, “alguien que *actúa* y que *provoca* unas reacciones determinadas en conciencia de mí mismo”, “un efectivo *agente provocador* [que] irrumpe en mi vida, por el azar fortuito (por el azar objetivo), como una materialización del tema surrealista del *encuentro*” (Gimferrer, 1998: 28 y 34). Ella va a transformar radicalmente su vida y su modo de concebir su propia

² Todas las citas por esta edición.

³ Bajo las iniciales de los nombres se ocultan probablemente Guillermo Carnero, quien dedicará su *Antología de la poesía prerromántica española* (1970) “para Cuca”, y el primer marido, el escritor Joan de Sagarra.

⁴ “Aquella noche, había una sola chica entre tanta gente. Nadie nos presentó”, evoca en “Terraza Martini” (Gimferrer, 1982: 105).

⁵ “Difícilmente, por otro lado, puedo olvidar que en enero de 1970, o tal vez en diciembre de 1969 [...], me cité, por primera vez, una noche en el Ritz con una mujer encantadora que se llamaba, y se llama, Maria Rosa Caminals” (Gimferrer, 1996: 8).

obra, así como la lengua de expresión poética en que ésta se formaliza desde entonces; no hay que olvidar que *Els miralls* comienza a escribirse en enero de 1970, en torno a las fechas en que se produce el encuentro en el Ritz, y se concluye en julio de ese año. “A Maria Rosa, lluminós sentit final de tot” irá dedicada la recapitulación de su obra poética en catalán, y será también la destinataria de sus diferentes libros a lo largo de estos años (Gimferrer, 1988: 10)⁶. Interlocutora y presencia activa en su escritura, hasta su desaparición física a comienzos de diciembre de 2003, no es extraño que la poesía con que el autor dialoga con su esposa sea en la lengua en que se comunican habitualmente.

A la muerte de Maria Rosa Caminals se produce el reencuentro con Cuca de Cominges, anunciado por la propia esposa del poeta en sus últimos meses de vida, tal como detalla la figuración literaria de ese reencuentro que es *Interludio azul*, escrito entre el 7 y el 21 de febrero de 2004: “al fondo, en su reino de Ofelia de las algas marinas, sé que la náyade muerta, el agente provocador, sí contaba con que hoy yo diría eso: me anunció hace meses la fecha aproximada, la persona, casi las palabras mismas” (Gimferrer, 2006b: 17). No es extraño, por lo tanto, que el cambio de interlocutora real y figurada, de destinataria del discurso poético, de su figuración textual y de su constitución interna, conlleve la conformación de una nueva “voz”, que formula un nuevo personaje literario y que utiliza como vehículo de comunicación una lengua diferente: aquella en que se construye la figuración de una intimidad compartida entre los dos pronombres que rigen gramaticalmente el discurso literario (yo / tú). Tal como apunta el poeta en “Nota” final a dicho texto:

Dada la naturaleza de este libro (y su prolongación homóloga en verso, *Amor en vilo*), sólo podía tratar de lo que trata y dirigirse a quien se dirige en la lengua en que nos relacionamos, ahora y en 1969, esto es, en castellano [...]. sin duda una historia de amor como la narrada en *Interludio azul* y *Amor en vilo* requería que se formulase por escrito, a todos los efectos, en la lengua en que verbalmente se expresa en lo que solemos llamar la vida real, y que acaso sólo al escribirla llegue a serlo verdaderamente (Gimferrer, 2006b: 107-108).

Del mismo modo se expresa la “Nota” final de *Amor en vilo*, cuyos textos se fechan entre abril de 2004 y enero de 2006, incidiendo en la misma cuestión:

Invirtiendo la pregunta que quizá con más frecuencia se me ha hecho desde diciembre de 1970, pueden algunos lectores inquirir ahora por qué, a diferencia de mi obra de creación desde aquella fecha, he escrito en castellano tanto este libro como el casi coetáneo volumen en prosa *Interludio azul*: lo explica sobradamente el cambio de interlocución (y de interlocutora) que es a la vez materia y condición necesaria de la existencia de ambos libros, y de mi propia existencia personal. [...] tiene el amor su lenguaje: aquel en que ella y yo nos hemos relacionado siempre (Gimferrer, 2006a: 216).

⁶ Allí también apunta el poeta en nota a *L'espai desert*: “Como toda mi poesía desde 1970, *L'espai desert* fue concebido y ejecutado con la colaboración de una presencia que era a la vez un soporte moral y una inteligente y exigente participación crítica activa. Por esta razón, y por muchas otras, es justo que Maria Rosa sea también destinataria de este libro” (Gimferrer, 1988: 153).

En el mismo sentido, declaraba a la prensa: “Los libros son un diálogo con ella, y el castellano es la lengua en la que ella y yo hablamos [...]. Si los libros están dedicados a ella no puedo concebir el escribirlos en otra lengua. [...] los libros dirigidos a ella son en la lengua en la que me relaciono con ella” (Blanco, 2006). De esta manera, y de igual modo *Rapsodia*, los nuevos libros se establecen como un diálogo con una nueva interlocutora, que condiciona, como se ha apuntado, una nueva voz que formula un nuevo personaje y una nueva lengua de comunicación, diferente de la empleada anteriormente; esa nueva interlocutora, que condiciona el nuevo discurso poético, es la dedicatoria de los cinco libros: “Para Cuca, el amor de mi vida” (*Interludio azul*), “Para Cuca, la mujer de mi vida” (*Amor en vilo*), “A Cuca” (*Rapsodia*) y “A Cuca, Alma Venus” (*Alma Venus*), siendo la más extensa dedicatoria la de *Tornado* (“Always for Cuca”), que incluye un poema.

Esa tercera “voz” poética que se conforma a partir de *Amor en vilo* y que va a configurar el personaje poético que habita los textos de *Tornado* y el correlato narrativo del primero, *Interludio azul*, va a ser la que tome cuerpo de modo definitivo en *Rapsodia* y *Alma Venus*. Justamente uno de los ejes estructurales de *Rapsodia* discurre en torno a la “voz”, a su conformación y enmascaramiento o, mejor aún, a su conformación como enmascaramiento, tal como revela el fragmento VIII (“vamos como tapados por las eras, / [...] dibujando en la noche nuestra voz, / porque la voz es una efigie”, 47-48). La imagen de la voz ajena unida al enmascaramiento aparece más adelante en el fragmento XIII (“veníamos de noche al despertar, / a oír voces ajenas, nuestras voces”, 67). O como en el fragmento VI, donde una imagen de *The Leopard Man* (1943), de Jacques Tourneur, se cruza con el redoblar de tambores en *Le testament d’Orphée* (1960), de Jean Cocteau, y el eco de los tambores de ésta remite a las procesiones de Sevilla en Semana Santa; los “encapuchados” son entonces “mis años”, el pasado (39).

***Rapsodia*, poema unitario y recapitulatorio**

Como fragmentos de un solo “poema unitario” (Massot, 2011: 36) han de entenderse los distintos momentos en que se divide *Rapsodia*, que ha de verse también como un ejercicio de recapitulación de toda la obra precedente de Pere Gimferrer, hasta el punto de que el poeta ha llegado a declarar categóricamente: “Si *Rapsodia* se hubiera producido anteriormente, podía haberme ahorrado escribir parte de lo que he escrito en mi vida, porque ahí está todo” (Elguero, 2011: 10)⁷. En este sentido recapitulatorio, es evidente, por ejemplo, el diálogo intratextual que el libro establece con la obra precedente del autor, en aquellos casos en que el verso remite directamente a su propia escritura

⁷ En la entrevista con Antonio Lucas (2011: 45), mencionada, declara: “Digamos que estoy recapitulando. Veo *Rapsodia* como un compendio de todo lo que he hecho. También un gesto de superación”.

anterior⁸. Estos son solo los rasgos más aparentes del proceso recapitulatorio de toda la obra precedente que emprende la escritura de *Rapsodia*, que ha de verse una vez más en el proceso de ahondamiento que emprende a cada momento la poesía de Gimferrer, como un ejercicio de reescritura abismática, donde el poeta se enfrenta en los límites del silencio al proceso escritural que lo ha venido conformando como personaje poético. En este sentido, tal como se ha apuntado,

el libro relee creativamente la tradición gimferreriana más temprana: de *Mensaje del Tetrarca* (1963) tiene el encendido y el empaque cosmológico, aunque no su enfatismo; de *Arde el mar* (1966), el despliegue de su mapa cultural; de *La muerte en Beverly Hills* (1968), la nevadura visionaria y su bagaje de metáforas contemporáneas (Prieto de Paula, 2011: 8).

Podría entenderse, así, que el retorno al castellano como lengua de expresión poética cerraría, de este modo, un círculo, que llevaría al rescate, a la reescritura, de la obra inicial, desde un estado dialéctico diferente; un camino de retorno a la juventud del autor, a la “voz” en que se conformó el personaje poético que habitaba aquellos poemas y que viene condicionado por el intento de recuperar, de recrear, desde la conciencia de su fracaso *a priori*, la instancia enunciativa en que la voz primera construía su sentido.

Pero la dimensión de síntesis absoluta que adquiere *Rapsodia* no sólo abarca el proceso de reescritura, la actualización de la memoria de la escritura (memoria escrita) que se lleva a cabo desde el acto poético que es siempre presente, de la obra en castellano, sino también de la obra en catalán (García Jambriña, 2011: 11). La tercera “voz” que conforma esta última etapa de la poesía gimferreriana se constituye, así, aunque no únicamente, como una síntesis dialéctica superadora que asume elementos de las voces precedentes, y de los personajes poéticos que encarnaron esas voces. No son extrañas, en este sentido, las referencias a *Mascarada* o a *El agente provocador*, como tampoco son extrañas las referencias al mundo recreado en su novela *Fortuny* (1983), que, en cierto

⁸ En este sentido, pueden señalarse varios casos de diálogo intratextual a lo largo de la obra: “primavera en Arezzo, dije a mis veinte años” (35) evoca los versos iniciales de la segunda parte de “Primera visión de marzo”, el poema emblemático de *Arde el mar* (“La tarde me asaltaba como una primavera / en Arezzo” [Gimferrer, 1994b: 123]); dos versos de “Sombras de invierno”, uno de los 3 poemas publicados en Málaga en 1967, (“reflejado en un espejo llameante, / en un planeta de agua incandescente” [Gimferrer, 1967: 10]) se incorporan como autocita al fragmento XV (“que nos ve en un espejo llameante, / en un planeta de agua incandescente”, 75); el verso final del fragmento IV de *Rapsodia* (“con la flor que en el pecho más nos duele”, 32) parece reescribir el verso inicial del fragmento IV de *La muerte en Beverly Hills* (“Llevan una rosa en el pecho los enamorados...” [Gimferrer, 2000: 194]). El juego de referencia intratextual, la autocita, puede volverse incluso más compleja como en el quinto verso del fragmento IX de *Rapsodia* (“una noche de fósforo cae sobre Esnapur”, 51), que condensa los últimos versos de otro poema escrito en 1965, “El tigre de Esnapur” (el poema, que se publicó por primera vez en 1987, se encuentra recogido en la edición de *Arde el mar* preparada por Jordi Gracia [Gimferrer, 1994b: 168-169]), dedicado a la película homónima (1959) de Fritz Lang (“reconoced al hombre en el fósforo herido / que predica en la noche su suplicio de llama. Esnapur está en nosotros”). La referencia es a veces una simple alusión, como en el fragmento XIII de *Rapsodia* donde los versos “la mesnadería de Ruggiero / caminando al poniente a Vallombrosa” (67), no sólo aluden a los cantos XXII y siguientes del *Orlando furioso*, cuando Ruggiero emprende su peregrinación Vallombrosa con Bradamante, sino también indirectamente a un poema propio, de 1965, “El mesnadero” (recogido también en Gimferrer, 1994b: 164-165).

modo, reconstruía el paisaje cultural de *Arde el mar*⁹. Pero tampoco es extraña la huella de algunos de aquellos “raros” a los que Gimferrer dedicó sus crónicas a comienzos de los ochenta, luego recogidas en *Los raros* (1985b), como el Cardenal de Retz (31). *Rapsodia* recapitula, así, buena parte del mundo gimferreriano más característico, con su dimensión elegíaca, pero también con la dosis de crítica que conlleva ese carácter elegíaco. “El tiempo nuestro es ya de despedida” (75), se lee al comienzo del fragmento XV, y tal como aclara el poeta, “no sólo habla de mí o de mi generación, sino de una forma de cultura, la del siglo XX, que también se va. Y hay una voluntad, sin decirlo, de no resignarse a eso” (Lucas, 2011:45).

Del correlato objetivo a la poesía como conocimiento

Escrito en menos de una semana, entre el 25 y el 31 de enero de 2010, pero corregido a lo largo de varios meses¹⁰, *Rapsodia* recapitula, en cierto modo, como marco referencial más inmediato, una serie de viajes realizados en 2009 a Mantua, Valpolicella y Venecia, aunque con la evocación de otro viaje a Arezzo, en 2007. Estos lugares conforman una parte del entramado referencial (si de tal pueda hablarse en un libro que incide conscientemente en su hermetismo expresivo¹¹) sobre el que se sustentan muchos de los versos del libro. Así, el paisaje de la región vitícola de Valpolicella, y la descripción de la bodega medieval del Byblos Art Hotel Villa Amistà (Verona), sirve de marco referencial para el fragmento II¹². Valpolicella y las referencias a la *Quête du Graal* (“sino el santo Grial de nuestros sueños”), a través de la evocación de los frescos de Pisanello y *Li contes del Graal*, de Chretien de Troyes, y el *Parsifal*, de Richard Wagner (“Monsalvat”), volverán a aparecer en el fragmento XV. Mantua, introducida por el epígrafe de Dante (“Mantoani per patrìa ambedui”, *Inferno*, I, 69), enmarca el espacio

⁹ En declaraciones a García de la Concha (1989: 27), señala a este respecto: “una parte del *Dietario* y casi la totalidad del *Fortuny* se componen de aquel material temático y formal [el utilizado al escribir *Arde el mar*] tratado desde la perspectiva y las posibilidades del catalán. [...] *Fortuny* era un nuevo tratamiento de *Arde el mar*”. El deambular de personajes como la Marquesa Casati (“la Casati / y su hipnótico zoo de oro y rocalla”, 83), Orson Welles (“como el teatro en *Lady from Shanghai*”, 83), o Marcel Proust (84), las referencias a Villa Pisani y al salón de baile con techo pintado por Tiépolo (“un baile ausente para ajedrecistas”, 68), que recuerda el paseo de D’Annunzio y la Duse por allá o la danza macabra de Hitler y Mussolini en la novela mencionada (Gimferrer, 1983: 39-45 y 99-103), el mundo de la Venecia de entreguerras, evocado a través de la reconstrucción cultural o de las *Venecias*, de Paul Morand, etc. evocan ecos de pasajes y personajes de aquellas obras.

¹⁰ En declaraciones a Josep Massot (2011: 36), señala el poeta: “Pensaba escribir un poema, pero cada verso me conducía a otro. Lo escribí en seis días, favorecido por la lluvia que caía en Barcelona y que invitaba a quedarse en casa. Menos un día que fui a Andorra como jurado del premio Ramon Llull. Después me pasé de enero a octubre corrigiendo”. El premio Ramon Llull se falló el 28 de enero de 2010, según recoge la noticia *El País*, 29-I-2010.

¹¹ En declaraciones a Antonio Lucas (2011: 45), señalará: “Y lo que aprecio son menos concesiones que nunca hacia el lector, digamos que hay un hermetismo relativo en la significación lógica inmediata”.

¹² El epígrafe de “El Desdichado”, de Gérard de Nerval, (“Rends-moi le Pausilippe et la mer d’Italie”) tiene un carácter elíptico, pues no hay referencia marina en el paisaje referenciado en el texto de Gimferrer, pero sí esa concentración mística transferida al norte de Italia que el poeta francés percibía en el mar napolitano.

referencial del fragmento III, con los frescos artúricos pintados por Pisanello en 1436 en el Palazzo Ducale (“Pisanello justando por la luz”, 27) y la “Camera degli Sposi”, pintada por Andrea Mantegna (“La cámara pintada / se nos convierte en cámara nupcial”, 28)¹³. En el fragmento V, “la luz de Arezzo”, y también su lluvia (“se ha fundido en el bronce de la lluvia”, 35), la ciudad visitada por el poeta en 1965 (viaje que refiere “Primera visión de marzo”, en *Arde el mar*) y en 2007, y los frescos de la *Leggenda della Santa Croce*, pintados por Piero della Francesca en la Iglesia de San Francisco, se cruzan con referencias al Fortunato de *El tonel de amontillado*, de Edgar Allan Poe (“el cascabel macabro del bufón”, 35), la cita del verso 80 de la Égloga III de Garcilaso (“un susurro de abejas que sonaba”, 35) y la evocación del servicio militar en Mallorca en el verano de 1969¹⁴. Venecia está presente en el fragmento VII, a través de la referencia al “San Jorge matando al dragón” (1502), de Vittore Carpaccio (1465-1525/1526), una de las pinturas dedicadas a la *Leyenda dorada*, de Jacobo de Vorágine, que se encuentran en la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni. Un cuadro del misterioso Desiderio Monsù es referente ineludible en el fragmento VIII (“Desiderio Monsù nos vio vivir / en parques de capricho arquitectónico”, 47)¹⁵, donde se cruza con la alusión al Teatro Olímpico de Vicenza (1580-1585), de Andrea Palladio (“así el telón de boca de metales / en una Tebas de guadamecí”, 47), que aparecerá de nuevo en el fragmento IX (“el cartón piedra de un Olimpo escénico”, 52). En el fragmento X, la instalación “Diana y Acteón” (2005), incluida en el proyecto *Shadows must dance*, del escultor mallorquín Bernardí Roig, expuesta en la veneciana Ca’ Pesaro, la Galleria Internazionale d’Art Moderna, en la segunda mitad de 2009 se contrapone a uno de los cuadros de Filippo de Pisis (1896-1956), “Grande paesaggio” (1948), de la exposición permanente del museo; a ello se unirá la evocación de los poemas de Ossian (“del mazazo de soles ossiánicos”, 55) y el recuerdo de “los portadores de Watteau” de la Colección Wallace, en Londres. En ese ambiente italiano, recreado, en cierto modo, a partir de la perspectiva plástica de los prerrafaelitas y de los escritores victorianos, tiene plena cabida la evocación, en el fragmento XII, de los últimos días de Robert Browning en Asolo, en la provincia de Treviso (“el rastrojo / de polvareda cerca de Treviso”, 63) y en Ca’ Rezzonico, en Venecia, donde vivió al final de su vida, y la referencia a los versos de *Asolando*¹⁶. En el fragmento XIII, dentro del

¹³ *Opus hoc tenue* (“poca cosa”, “sin importancia”) parece ser la expresión que refirió Mantegna (1431-1506) ante el resultado de su obra tras concluir, una década después de su encargo por los Gonzaga, los frescos de la “Camera degli Sposi” en el Palazzo Ducale de Mantua; también se refiere a una monografía sobre esas “escenas historiadas” (Signorini, 1985).

¹⁴ “Naturalmente que estoy en Mallorca, en el verano de 1969, y leo a Racine entre turno y turno de una noche de guardia en el cuartel de Intendencia” (Gimferrer, 1994a. Recogido en Gimferrer, 1996: 164-165).

¹⁵ Se refiere a “Capricho nocturno con arquitectos”, expuesto en el Palazzo Fortuny, en la muestra *Artempo*, en la segunda mitad de 2007. En Desiderio Monsù seguramente confluyen dos pintores de origen francés afincados en Nápoles a mediados del siglo XVII: François Didier de Nomé y Didier Barra.

¹⁶ *Asolando: fancies and facts*, publicado el 12 de diciembre de 1889, el mismo día en que muere Robert Browning, incluye el “Epilogue”, citado en el fragmento XII:

marco referencial cultural italiano, se funde la referencia al *Orlando furioso*, de Ariosto, y al salón de baile pintado por Tiépolo en Villa Pisani, con la evocación de la Marquesa Luisa Casati (1881-1957), amante de D'Annunzio, retratada por el pintor Giovanni Boldini¹⁷.

Es evidente que estos referentes funcionan como correlatos objetivos, en el sentido que otorgó al término T.S. Eliot (1944: 145) en su ensayo sobre Hamlet, para romper con la teoría expresiva derivada del primer romanticismo. La poesía de Gimferrer asumía desde el principio esa perspectiva correlativa para distanciarse, de este modo, del tono confesional que había caracterizado una parte de la poesía precedente, manifestando un declarado anticonfesionalismo: “yo soy un poeta anticonfesional”, “[mi poesía] nunca es autobiografía” (García de la Concha, 1989: 27). Este anticonfesionalismo no ha de poner en duda un aspecto fundamental de la poesía gimferreriana, que se manifiesta de modo patente en *Rapsodia*: el carácter indagatorio de su escritura poética. La poesía es, para Gimferrer, “una forma de conocimiento, sólo accesible a través de su expresión mediante el poema” (Vila-San Juan, 1981: 12); y adscribiéndose al modelo cognoscitivo expuesto fundamentalmente por José Ángel Valente en la promoción inmediatamente precedente, declarará: “Mucho más que comunicación, la poesía es una forma autónoma e insustituible de conocimiento, cuyo rigor estriba en que sólo puede ser transmitido por las palabras en que se formula, y no más que en éstas” (Puente, 1995). No es extraño que a la hora de formular su poética a la altura de 1979, Gimferrer acuda al modelo de Valente (*vid.* Gimferrer, 1978: 139-148) para exponer que la poesía es “una tarea de conocimiento por la palabra, conocimiento que, aún para uno mismo, sólo se hace explícito mediante la operación del poema” (Gimferrer, 1979: 172). Entroncaba, de este modo, a través de las propuestas cognoscitivas de los autores del medio siglo, con las poéticas de la modernidad y con las formulaciones que a este respecto hacía Heidegger en “El origen de la obra de arte” (1935) y en “Hölderlin y la esencia de la poesía” (1937) (Heidegger, 1984: 11-62. Heidegger, 1958: 125-148. *Vid.* Lanz, 2009). No son extrañas, en este sentido, las imágenes de indagación, de búsqueda, que transfieren una dimensión metapoética simbólica a buena parte de los textos de *Rapsodia* (Blesa, 2012: 87-97).

En el fragmento VII, por ejemplo, la *clave* o *cifra* (términos que se repiten en *Rapsodia*) del conocimiento, de la existencia, se descifra en los sueños (“Toda existencia se descifra en sueños”, 43), que adquieren un carácter revelador. Pero también esa *clave* puede ser netamente eróticas, pues el amor físico es vía de conocimiento, como en la

At the midnight in the silence of the sleep-time
When you set your fancies free,
Will they pass to where –by death, fools think, imprisoned-
Low he lies who come so loved you, whom you loved so,
-Pity me? (Browning, 1889: 208).

¹⁷ Se conservan al menos dos retratos de la marquesa Luisa Casati realizados por Boldini: “La marquesa Luisa Casati con un galgo” (Colección privada, 1908) y “La marquesa Luisa Casati con plumas de pavo real” (Galleria d'Arte Moderna, Roma, 1914).

mejor tradición modernista; y en ese sentido ha de entenderse el paralelismo entre el acto amoroso (“avejentado como un caimán rojo, / remontaré el pasillo de la ciénaga; / [...] yo interrogo al fulgor combado de tus nalgas”, 43¹⁸) y la evocación del cuadro “San Jorge matando al dragón”, de Carpaccio (“como el dragón que capitula al hierro / o el caballero vive en el dragón”, 43), culminado en la simbólica “comunidad” erótica, como signo de revelación: “comulgar en tus nalgas es vivir / en las acometidas del rocío” (43).

En el fragmento IX las imágenes yuxtaponen planos contiguos en la escritura poética, en una técnica característica de la escritura gimferreriana: la evocación de *El tigre de Esnapur*, de Fritz Lang, y del poema homónimo escrito por Gimferrer más de treinta años atrás; la deslexicalización del título de la novela de Hermann Hesse, *El juego de los abalorios* [*Das Glasperlespiel*] (1943), evocada en la casa-museo del escritor en Montagnola; la imagen de Hanuman, el dios mono venerado por los hindúes, en su viaje al Rajastán, tomada del *Ramayana* o evocada a través de su representación metafórica en *El mono gramático* (1974), de Octavio Paz, que describe el camino de la propia obra poética para revelar una realidad explorada a través del lenguaje y en el lenguaje. Todas esas imágenes, que proceden por yuxtaposición, por acumulación en el texto, vienen a aludir al proceso central de indagación que explora el poema: “somos exploradores de las fuentes / vemos el terciopelo de los ríos” (51). No es difícil ver, a partir de la imagen simbólica del río de Heráclito, recordado a través del símbolo del camino en el fragmento II (“el péndulo que oscila en el camino / del subir y el bajar, la voz de Heráclito”, 22¹⁹), que el objeto de indagación a través del lenguaje y en el lenguaje de la poesía (el modelo de Octavio Paz es justamente ejemplar) es el tiempo. Las “calles cónicas”, vistas en la perspectiva transferida espacio-temporal, se convierten en imagen del “embudo de los tiempos”, es decir de “las calles del ayer” (“pisaremos las calles del ayer”, 51). Esa es justamente la “pena perdida” evocada al comienzo del fragmento, que aclara su enigma en el último verso: “El tiempo tiene un ademán de rosa” (52). Ese tiempo pasado, ese “ayer” evocado y recuperado en el poema, hace que el personaje aparezca desdoblado, como en un escenario distinto en que busca reconocer su identidad, y justifica la dimensión teatral de “nuestra ciudad” (“recorremos los palcos de un teatro”, 52), comparada justamente con el Teatro Olímpico de Vicenza, de Andrea Palladio (“el cartón piedra de un Olimpo escénico”, 52); no en vano la Barcelona de 1969 aparecía en *Interludio azul* con esa dimensión escénica y teatralizada en que los personajes representan su papel: “La Barcelona de 1969 era un plató. Quizá este es el dato del que debemos partir” (Gimferrer, 2006b: 44).

¹⁸ Juan Ramón Jiménez había escrito en *Espacio*: “Amor, amor, amor (lo cantó Yeats): ‘amor en el lugar del escremento’”

¹⁹ Evoca el fragmento 60 de Heráclito de Éfeso: “El camino hacia lo alto y el camino hacia lo bajo es uno y el mismo”.

“Fulgor”, “chispazo”, “luz”, etc. la palabra poética se revela en su ocultación, “el poema es el relato del desocultamiento de lo ente”, como señalaba Heidegger (1984: 53), y ese es justamente el modo de ser y de acontecer de la verdad. Así lo explica de modo claro el fragmento XIV, a través de la referencia a la figura de Góngora, en el retrato de Velázquez (“Góngora vive en sus palabras / no en aquella mirada velazqueña”, 71), o en el eco de los versos de Luis Cernuda en el poema “Góngora” de *Como quien espera al alba* (1947) (“Gracias demos a Dios por la paz de Góngora vencido...”):

porque el poema, en su dominio ardiente,
más que a significar aspira a ser,
[...]
cada palabra es nuestra redención,
la que nos salva de morir helados,
[...]
Al explicarse, el verso nos explica;
lo verdadero es siempre inexplicable
y el poema se explica al llamear (71-72).

“Somos protagonistas del fulgor” (84), concluirá el último fragmento de *Rapsodia*, aunando esa revelación del ser y la verdad en el lenguaje, en la palabra poética. La dialéctica enmascaramiento/desocultación adquiere, de este modo, en *Rapsodia* un sentido diáfano, dado que la verdad del ser no puede explicarse sino mediante su propio ser oculto, mediante su propio ocultarse, y “lo verdadero es siempre inexplicable” (72). El lenguaje del poema es el espacio en el que acontece la revelación de la verdad en cuanto tal, como lenguaje, como palabra velada y revelada, que por lo tanto no puede ser transferida a otro plano hermenéutico, si no es falsificada como tal; “el poema se explica al llamear” (72).

Ser y verdad se revelan en la palabra poética; son en cuanto que son lenguaje, son habla, y, como recordará Heidegger (1959: 149) en sus conferencias de 1957, “el habla es la casa del ser”. La indagación, la búsqueda, el conocimiento, acaban revelando la verdad del ser en la palabra, en el poema hecho “fulgor”, “llamear”. Si el poema “más que a significar aspira a ser” (71), más que a transferir a otro plano de interpretación aspira a ser lenguaje, a ser *en* el lenguaje, y si “al explicarse, el verso nos explica”, porque “cada palabra es nuestra redención” (72), el proceso de indagación acaba revirtiendo cada uno de los tres ejes del discurso poético de *Rapsodia* al otro; verdad, ser y lenguaje son las tres facetas de un discurso poético unívoco, de una búsqueda que discurre mediante círculos concéntricos hacia un único centro en que los tres elementos se revelan en su unidad, en su “pura imantación”, evocando la teoría platónica expuesta en *Ión* y recreada, en cierto modo, por André Breton en *Nadja*: “así el poema, siempre en serpenteo, / pero al fin todo pura imantación” (72). El poema se desarrolla, así, en una especie de búsqueda inconsciente, de desvelamiento de un objeto que se desconoce, como una especie de azar

objetivo surrealista; las imágenes y las palabras se van imantando hacia un núcleo que finalmente se desvela en el proceso de la escritura.

En torno a esas tres facetas del discurso poético se van a tejer los ejes y temas centrales que ocupan *Rapsodia*: la reflexión acerca de la naturaleza de la poesía y su relación con la realidad que nombra y crea; como consecuencia de esto, la tensión entre el lenguaje y la plasmación en la escritura de la vivencia, que conlleva una meditación sobre la autonomía de la obra artística; la meditación elegíaca sobre el paso del tiempo como elemento central en la construcción identitaria del sujeto poético; el amor como eje revelador, paralelo a la escritura en su correlato poético, en la indagación cognoscitiva. Tal como ha quedado señalado anteriormente, uno de los aspectos centrales de la actitud indagatoria radica justamente en el conocimiento de la identidad en el proceso de devenir sujeto poético; no hay que olvidar que una de las facetas fundamentales de la poesía, tal como se plasma en *Rapsodia*, es que “el verso nos explica” (72). “Estoy en un intento de interpretar mi propia vida”, declaraba el poeta en 2006, a la aparición de *Amor en vilo e Interludio azul*; y añadía: “Estos libros son una tentativa de explicarme a mí mismo mi propia vida” (Blanco, 2006).

En este sentido, que no es otro sino aquel que inauguraba la indagación existencial mediante el proceso de construcción de un personaje poético que actuaba en los textos en *Arde el mar*, es en el que debemos leer, con las prevenciones anticonfesionales anotadas, buena parte de esas expresiones tan características de *Rapsodia* y de lo que se ha denominado en la poesía de Gimferrer como “romanticismo expresivo” (Capecchi, 1983: 1 y 11), que nos transfieren constantemente de la materialidad lingüística que construye el texto, como artefacto significativo, a una dimensión vital, que halla su correlato lingüístico de un modo elíptico, alusivo y elusivo; no en vano, como leemos al final del fragmento XV:

Y, de toda la vida, este puñado,
esta gavilla de claveles queda:
tanta palabra por decir tan sólo
la esclavina de plata del amor (75).

¿Cómo entender, si no, esos correlatos comparativos a que remite constantemente su escritura poética a lo largo de todo su desarrollo? “Y así viví: en la noria de un Prater de puntilla” (18), “Así viví: en un parque de atracciones / desafectado ya, como un guante vacío” (18), “Así en la vida, así en lo central del aire” (22), “Así también mi vida: galerías / de nuestro encuentro y nuestra contrahechura” (28), “Así vivimos” (55). Los términos de comparación remiten a una existencia, la del personaje poético que escribiendo se escribe, que cobra sentido en el proceso de escritura, en el espacio del poema; sólo en la escritura la imagen de “mi propia vida” se explica, se interpreta y, en consecuencia, se completa, por utilizar las palabras del propio autor.

El proceso que deviene en la escritura, tal como había explicado el propio Gimferrer en *El agente provocador* (1998: 29-30), no es sino la revelación “[d]el que cada uno es, autoconscienciado por la escritura”. La escritura se entiende, por lo tanto, como el proceso de autoconscienciación en el acto de escribir; el acto de objetivarse en el texto y el proceso de revelación, de desvelamiento, que de ello deriva. Es, por lo tanto, un proceso dialógico en el que el conocimiento se produce como diálogo entre aquello que es pre-verbal o supra-verbal, como apuntaba en su poética de 1979 (Gimferrer, 1979: 172), y, por lo tanto, es inexpresable, inarticulable desde un punto de vista lingüístico, y aquello que deviene lenguaje; un diálogo entre el individuo y el personaje poético, que solo cobra sentido en el proceso de objetivación y materialización lingüística. “¿No es vivir el proyectarse?” (56), se pregunta en el fragmento X. Si así es, como constata la poética gimferreriana, no hay distancia entre la intimidad y su objetivación, entre el yo y el personaje poético, pero no porque en una nueva lectura realista del símil transparencial, se produzca el proceso de identificación entre personaje y yo, sino porque dada su naturaleza lingüística sólo puede existir como proceso, en el devenir palabra poética. Así, “el aire / puede leerse como un palimpsesto” (56), pero no de un modo directo, transparente, sino de un modo elíptico, alusivo, “por el tirabuzón de las elipsis, / por alusión” (71), como en la escritura de Góngora. Dado que “el poema, en su dominio ardiente, / más que a significar aspira a ser”, no cabe duda de que los versos “significan lo que el verso es, / no lo que puede significar” (71).

No hay, por lo tanto, una escisión radical entre cultura y vida, entre experiencia y escritura, entre poesía y reflexión metapoética, aunque el desarrollo del libro vaya dejando paso a un argumentario más referencial en este sentido en los poemas finales; del mismo modo que no hay (no puede haberla) escisión radical entre el yo y el sujeto poético autoconscienciado en la escritura. Es justamente en ese proceso de escritura donde el sujeto se convierte en lo que realmente es, en sujeto escrito; es justamente en ese proceso donde se *realiza* el sujeto poético. 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, al que quizás alude menos el poeta en este libro, sobre todo si lo comparamos con *Mascarada* o con *Alma Venus*, pero que queda asumido en el proceso de escritura y en la crítica implícita de los modelos sociales y culturales contemporáneos. “Tú vives siempre en las películas”, declara la interlocutora de *Interludio azul* (Gimferrer 2006b: 31), y el propio poeta señala en una entrevista concedida en 2006, como una consecuencia más de esa transformación de la situación comunicativa que conforma el nuevo contexto de intercambio simbólico y la nueva “voz” que se encarna en los últimos libros en castellano: “por nuestro temperamento, el de ella y el mío, [tenemos] cierta tendencia a verlo todo bajo la especie del arte” Blanco 2006).

No es vano, en este sentido, que *Rapsodia* arranque justamente con una imagen, que evoca en cierto modo el comienzo de la *Divina comedia* (“Nel mezzo del cammin di nostra vita”) y la *Vita nuova* (“In quella parte del libro de la mia memoria”), y que recrea el tópico del libro como símbolo de la vida, de larga tradición en la literatura europea (Curtius, 1948: 423-488. Vid. Blesa, 2012: 88): “Se ha desencuadernado por la mitad mi vida” (17). El verso, que encuentra su precedente en otro del poema, evocación del disco de John Coltrane, “A love supreme”, de *Amor en vilo* (“Como en la noche desencuadernada” [Gimferrer, 2006a: 141), incide justamente en la dimensión alegórica de la escritura (una alegoría cuya clave se oculta), pero sobre todo en la realidad cultural de la existencia y de la vida, lo que justifica, como señala, más adelante, que “lo que viví se convierte en metáfora” (17). Es la metáfora el modo en que la existencia puede transustanciarse en arte; es en la metáfora y en la alegoría (el “signo”²⁰ o la “cifra”) donde se interpreta la vida, donde adquiere sentido, explicación; es, por lo tanto, en un proceso elíptico, indirecto, que implica una construcción lingüística, donde la vida es escritura.

Pero la metáfora incide en la dimensión lingüística de la escritura poética, que reivindica así su carácter autosuficiente, autotélico. Se comprende, así, que las imágenes de la escritura, en ese proceso que parte de la recreación del libro simbólico de la vida, se dispersen por el poemario en esa dualidad referencial que adquieren a lo largo del texto (Blanco, 2006); así, por ejemplo, la “cola de los meteoros” es vista como “caligrafía islámica en el cielo, / caligrafía de la oscuridad” (64). Y las referencias al proceso de escritura se van a reiterar sobre todo en los últimos fragmentos del libro, que enfrenta al poema al propio proceso de escritura. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el fragmento XIV, donde la reflexión sobre la figura de Góngora, lleva a una meditación sobre la escritura del poema, que se enfrenta así al espejo de su propia producción, como sucedía en los poemas de *Els miralls*, pero como pasaba también en muchos de los textos de *Arde el mar*. Son sus palabras las que dan existencia a Góngora, “Góngora vive sólo en sus palabras, / no en aquella mirada velazqueña” (71). Y, como Robert Browning en *Asolo* en el fragmento XII o las referencias a Hanuman en el fragmento IX, el poeta cordobés se convierte en un correlato objetivo del personaje poético, de la voz que toma cuerpo en este poema. “Góngora vive sólo en sus palabras”, y su verso “es ya nuestra verdad plena”, del mismo modo que lo es “el trazo de Matisse / o el paso a dos de Apolo musageta” (71) en el ballet de Stravinsky; el verso, el trazo pictórico y el paso a dos en la danza son el signo último de la verdad revelada en el arte en su signo mínimo, del mismo modo que la “existencia” se descifra en el fragmento VII “en clave de sol la partitura” o “como Virgilio late en el hipérbaton” (43).

²⁰ “Signe” (“Signo”) se titula el poema final de *Com un epíleg* (1980): “El món és una al·legoria” (Gimferrer, 1988: 300).

Pero, ¿cómo actúa el poema, cómo procede la escritura poética en ese proceso indagatorio que revela la esencia del ser en la palabra, la esencialidad última de la obra de arte? Porque el poema, nos advierte el texto, “más que a significar aspira a ser” (71). El verso, por lo tanto, procede bien por “elipsis”, bien por “alusión”, bien por metáforas visuales (por “fuego de bombardas”), que constituyen toda una poética barroca de la elisión, y que apuntan a una esencia de la poesía anterior al sentido o “por encima del sentido”²¹; el verso crea sentido pero no transfiere significados: “Generalmente –declaraba en 2006– el sonido y las palabras preceden al sentido, el sentido es la última preocupación que tengo, porque sé que vendrá” (Blanco, 2006). El propio poeta ha definido su adscripción a esta estética de raigambre barroca. Ya en su “Poética” escrita en 1970 para *Nueve novísimos*, apuntaba: “Suelo proceder por elipsis; es decir, que de una primera redacción más extensa de mis poemas elimino los nexos de asociación de ideas” (Gimferrer, 1970: 157). Y en una entrevista reciente, señalaba a este respecto: “Ahora esas elipsis ya salen solas, los versos ya vienen así... pero no es una escritura automática, aunque pocos versos remitan al siguiente” (Geli, 2011: 40).

El poema, así, procede como un “Tántalo / del sonido y del sentido” (71), condenado, como el mito clásico, a aspirar a dos extremos inalcanzables: la base rítmica que le da origen (“tengo que sentir el ritmo a partir de unas imágenes y unos sonidos iniciales” [Geli, 2011: 40]) y el sentido por encima del cual o anterior al cual se establece. Es ahí donde se instaura el poema como un absoluto verbal, como “ser” y como “verdad”; es así como “cada palabra es nuestra redención” (72), como lo fue para Góngora, vivo en sus versos y evocado en los de Cernuda, como lo fue Jeanne Duval (“la Venus negra”) para Baudelaire, como lo fue la “flor de Harar / que detuvo los pasos de Rimbaud” (72)²² en su peregrinaje por el desierto, como lo fue la “carbonilla de un portal de Londres, / Great College Street” (72) donde vivieron sus amores Verlaine y Rimbaud como nos recuerda Cernuda en “Birds in the night”, como “las ninfas / en el Tajo de sol de Garcilaso” (72) en la “Égloga III” o en la evocación de la imagen en una visita con Octavio Paz a Aranjuez en 1982 (Gimferrer, 1987). Así, las palabras en el poema son “nuestra redención, / la que nos salva de morir helados” (72), son “las palabras cuerda floja / sobre el barranco del significar” (72), construcción de sentido, de verdad y ser, más allá de la significación; por eso, concluye el texto, “el poema se explica al llamear” (72) y en su llama “nos explica”, como a Góngora, que “vive sólo en sus palabras” (71).

Pero nos engañaríamos si entendiéramos que hasta entonces el libro ha hablado de otra cosa distinta que de su propio proceso de escritura, de la adquisición de sentido de la

²¹ Túa Blesa (2012: 91) habla de un “movimiento de evasión del discurso, dejando a las palabras en un estado que habrá que nombrar como de asignificación o, al menos, como disponibles para una significación que no es, sin embargo, la que significarían en su uso en otras modalidades distintas de la poética”.

²² Rimbaud escribirá a su hermana el 10 de agosto de 1890: “Pourrai-je venir me marier chez vous, au printemps prochain?”.

existencia en la escritura poética, de la construcción de una identidad poética, de una memoria, de una voz propia en la escritura. No olvidemos que Baudelaire, Góngora, Browning o Cernuda, del mismo modo que Rimbaud o Lautréamont “me legaron una imagen”, tal como afirma en *El agente provocador* (Gimferrer, 1998: 18). Su “verdad” es la que otorgan sus palabras, la de la imagen que nos han legado sus versos, la verdad de su ser en el lenguaje, de su ser lenguaje, ser poesía.

El clavel del tiempo

Otro de los ejes de indagación de los poemas que constituyen *Rapsodia* es el tiempo, la materia temporal que nos constituye como sujetos y su discurrir textual en la escritura. “La función de la poesía es retener el tiempo”, declarará categóricamente Gimferrer (Doria, 2011: 62)²³. Y no es difícil percibir en esa concepción un eco eliotiano, tal como refieren los versos de “The Dry Salvages” (1941): que la función de la poesía es “to apprehend / The point of intersection of the timeless / With time” (Eliot, 1969: 189-190). Sin duda, uno de los ejes centrales de *Four Quartets* es justamente ese discurso sobre la posibilidad de vencer al tiempo a través del tiempo, tal como expone “Burnt Norton” (1935): “Only through time time is conquered” (Eliot, 1969: 173). No es extraño, en este sentido, que el poema que encabeza *Rapsodia* se abra justamente con una cita de la quinta sección de “East Coker” (1940)²⁴. El devaneo del tiempo, el análisis de la vida cotidiana, el desencanto de la madurez y del conocimiento intelectual, serán puntos comunes entre el planteamiento eliotiano en ese poema y el gimferreriano en *Rapsodia*²⁵, que incide, como los libros precedentes, en la dimensión de ruptura estética y vital a través del amor, como una fuerza renovadora absoluta. La reflexión sobre la temporalidad y su plasmación estética y poética en la obra de madurez de Eliot, por un lado, y una conciencia semejante del presente perpetuo, que entronca con planteamientos próximos a los de *Espacio y Tiempo*, de Juan Ramón Jiménez, pero también con el eje de la poesía de Octavio Paz, son los fundamentos sobre los que se teje la indagación temporal, la construcción de un presente absoluto que asume un pasado elidido y actualizado en la escritura poética, en *Rapsodia*. Porque efectivamente, tal como ha recordado el poeta en *Interludio azul* (Gimferrer, 2006b: 60-61), “como en el poema de Octavio, ‘El presente es perpetuo’, pero también, como en el otro poema de Octavio, ‘La fijeza es siempre momentánea’”, refiriéndose al comienzo del poema inicial de *Viento entero* (1965) y a una de las

²³ En las declaraciones a Elguero (2011: 13) explicará: “El poema consiste en detener el tiempo. Una fracción del tiempo queda parada en la escritura, y allí se produce un agrupamiento de palabras que da lugar a una forma de conocimiento”.

²⁴ “So here I am, in the middle way, having had twenty years- / Twenty years largely wasted, the years of *l'entre deux guerres*- / Trying to learn to use words” (“East Coker”, V, vv. 1-3) (Eliot, 1969: 182).

²⁵ “In my beginning is my end”, recordará el poeta catalán en (Gimferrer, 2006b: 39), evocando justamente el comienzo de “East Coker”.

paradojas centrales de la reflexión paziana en *El mono gramático* (1974). “Tal presente –como aclarará Pere Gimferrer refiriéndose a los textos de *Amor en vilo* e *Interludio azul*– es, aquí, el amor de 1969, perpetuado en el siglo siguiente” (Gimferrer, 2006c). En este sentido, los poemas de *Rapsodia* comparten esa dimensión de “tiempo intemporal”, que el poeta adscribe a los textos de 2006 y que ya había definido en “Llum de Velintònia”, un poema fechado en 1978 y dedicado a Vicente Aleixandre: “no la successió dels temps en un sol lloc, / sinó la permanència d’un temps intemporal” (Gimferrer, 1988b: 262). “Tiempo intemporal” que evocando el pasado de la memoria rebasa su temporalidad, a la vez que se inserta en ella; presente perpetuo que actualiza el pasado, que lo hace presente no como ilusión, sino en su propia categoría de pasado: ese es el aspecto central que indagan los textos de *Amor en vilo*, *Interludio azul*, *Tornado* y *Rapsodia* e incluso *Alma Venus*.

Tal como puede leerse en *Interludio azul*, se trata de hallar respuesta a una pregunta acuciante: “¿Por qué galerías los que fuimos en 1969 se han posesionado de los que somos hoy?” (Gimferrer, 2006b: 22). *Rapsodia* surge, así, de la misma indagación temporal que los tres libros anteriores, para cimentar el propio concepto de *interludio*: “el que fui en 1969 es la presa del que soy ahora, pero también el que soy ahora es la presa del que fui en 1969” (Gimferrer, 2006b: 92). El encuentro de ambos tiempos, no la yuxtaposición de pasado y presente, sino su dimensión simultáneamente compartida como continuidad, más allá del lapso temporal, se produce por un proceso de “anagnórisis”, de reconocimiento, que revela elementos esenciales y procede a un doble movimiento, definido perfectamente en las páginas de *Interludio azul* y ejemplificado en los poemas de *Amor en vilo* y *Tornado*: un proceso de “restitución de quienes somos a quienes fuimos, de quienes fuimos a quienes somos: reencuentro que es reconocimiento”; y un proceso de “reparación”, que lleva a completar el periplo temporal saltando por la hendidura del tiempo (Gimferrer, 2006b: 101).

Dado ese doble proceso de *restitución* y de *reparación*, que conlleva el reencuentro, el reconocimiento y la continuidad de un relato (vital y existencial, pero también estético y poético) truncado, los textos de los tres primeros libros de esta nueva etapa desbordan por su carácter exultante, que se manifiesta en una estética fulgurante, una dimensión himnica que ahonda en la indagación de lo amoroso y erótico. Justamente aquí se da el giro innovador de *Rapsodia*, del que *Alma Venus* va a mostrar su contrafaz, donde junto a lo himnico-amoroso (“somos protagonistas del fulgor”, 84) se da también una reflexión sobre el paso del tiempo que condiciona una dicción elegíaca: “Somos los ojos de Valpolicella, / el interludio de la luz que pasa” (22). Diríamos que, si *Amor en vilo*, *Interludio azul* y *Tornado* reconstruyen el reencuentro por encima del lapso temporal actualizando el pasado en su *pasantez* en el presente, *Rapsodia* indaga en ese quiebro temporal, no para reconstruirlo, sino para profundizar en su sentido de vacío, de hueco

necesario para la reconstrucción posterior. De este modo, al sentido exultante, celebratorio de los poemas precedentes, se le une ahora la contemplación elegíaca (“El tiempo nuestro es ya de despedida”, 75), que no tiende al desengaño, sino a la indagación de ese vacío, que condiciona un nuevo uso del lenguaje: aprender a usar, como en el texto de Eliot, las palabras.

Esa indagación del vacío temporal, esa reconstrucción del hueco, aparece desde los primeros versos de *Rapsodia*, en el fragmento I, donde el pasado se muestra como “irreal” (“Todo irreal”, evoca “Unreal city” en *The Waste Land*), como “maleza”, como “noche dormida”, como el “pajar de la sombra”, como “el armario a oscuras” donde cuelgan “los años ambiguos”, los “años sin ver tus ojos”, como perchas en “la caoba del aire despeinado en sus horcas”, como resume en espléndida metáfora. El vacío, el hueco de la memoria y el olvido, el “pasado del color del percal”, se construye en su ausencia: “En la laguna estigia de mi cruel juventud / era el Leteo el río de mis adolescencias” (18)²⁶. Frente a ese vacío del pasado no vivido, esa noche de olvido, ese tiempo sin memoria, aparece el presente celebrado en el amor intemporal, “el dije de tus nalgas [que] es oro”, “tus ojos de hada” frente a “los ojos de la torre de plomo”, “el arquitrabe rojo que sustenta las noches”, “el arquitrabe negro de la luz”. Lo vivido se transforma entonces en “metáfora” de lo por vivir (“la vida es ya metáfora de vida”, se lee en el fragmento III [27]), y el pasado, los “años ambiguos”, los años del olvido, del Leteo, son como “la noria de un Prater de puntilla, / en el cielo de otoño” (18)²⁷, como “un parque de atracciones / desafectado ya” o “como un guante vacío” (18).

Algo semejante, en ese proceso de indagación del tiempo elidido, puede percibirse en el fragmento II, a partir de una descripción de las viñas de Valpolicella “al resplandor del alba” (21). Como en un juego de claroscuros, las luces y las sombras se enfrentan en el “aire desgajado / [que] separa nuestros ojos” (21), la escisión entre la viña y la bodega (“la capilla de ojos toneleros”), el pasado que presiente su futuro, el poema indaga justamente “lo que valió vivir entre dos luces” (22), lo que valió vivir entre dos tiempos, en “el interludio de luz que pasa” (22); esa “luz plegada”, tan distinta de la “luz a tientas”, de la “helada penumbra”, donde “nuestras manos / se anudan” (22), donde “nos enlazamos”, donde “nos da el encuentro con nuestras dos caras” (21), la de nuestro pasado prefigurando nuestro presente. Las imágenes de fusión, como símbolo amoroso, frente a las de escisión (“una sirena de cristal de roca / desde el rosal del aire desgajado / separa nuestros ojos”, 21), apuntan justamente a esa superación de contrarios, a ese salto en el tiempo por el que el pasado se enlaza con el presente. Si “la imagen del vivir” es “caminar

²⁶ El Leteo, uno de los ríos del Hades, era el río del olvido. Cabe entonces evocar el verso inicial de “Una sola nota musical para Hölderlin”, de *Arde el mar*: “Si pierdo la memoria, qué pureza” (Gimferrer, 1994b: 132).

²⁷ En imagen que evoca *Carta de una desconocida* (1948), la película de Max Ophüls, a la que también se refiere *Interludio azul* (Gimferrer, 2006b: 92), basada en libro de Stefan Zweig.

así, en la luz a tientas”, si “caminamos así, en la helada penumbra” (22), como un símbolo del discurrir temporal, de la existencia, “el camino del subir y del bajar” (22), como prescribió Heráclito, es uno y el mismo²⁸; el pasado se asume en un presente que es siempre perpetuo, en un tiempo intemporal, en un pasado que enlaza y prefigura el presente exultatorio, y el vínculo amoroso, como “comunidad” (43), tal como se señala en VII, salta a través del lapso temporal.

La indagación sobre la temporalidad adquiere tintes distintos en el fragmento III. La contemplación de los frescos artúricos pintados por Pisanello en 1436 en el Palazzo Ducale de Mantua, donde las imágenes aparecen desvaídas por el tiempo (“y el perfil del caballo se disfrazaba / en el mural del tiempo al desvaírse”), “donde el hueco suplanta los cuerpos invisibles, / el torneo de la invisibilidad, / el combate de huellas por ser sombra de huella” (27), da paso a la descripción de la “Camera degli Sposi”, pintada por Andrea Mantegna (“La cámara pintada / se nos convierte en cámara nupcial”). El “torneo de la invisibilidad” en los frescos de Pisanello y las “escenas historiadadas” de Mantegna se convierten en correlatos de la existencia, en metáforas de la vida (“la vida es ya metáfora de vida”), y en última instancia, también de “mi vida”, donde el pasado se anuda al presente en ese “combate de huellas por ser sombras de huella” sobre “el mural del tiempo” (27). Las “galerías” machadianas son, así, “galerías / de nuestro encuentro y nuestra contrahechura” (28), que conectan pasado y presente, que hacen de aquel que fue el que ahora es, en ese diálogo amoroso escenificado que es *Rapsodia*.

La evocación de la juventud pasada desde el presente, a partir de la referencia a las *Memoires* (1718) del Cardenal de Retz, es el eje en torno al cual gira el fragmento IV. Tal como recuerda el propio poeta en *Los raros*, de la lectura de las *Memoires* del Cardenal de Retz no quedan esclarecidos los hechos que se narran, la época de La Fronde y los primeros años del reinado de Luis XIV, sino que, sobre todo, lo que quedan son las palabras, la propia palabra “fronda” que se relexicaliza en el poema (“profanada la fronda del jardín”, “Vientos de fronda”, 31), el andamiaje del lenguaje “operando en el vacío abstracto de las palabras” (Gimferrer, 1985b: 56-58). Es justamente en el lenguaje donde adquiere sentido la existencia, como se ha visto; y si “el pasado es sólo su representación”, es “en el presente / [donde] vemos interpretarse ya el ayer” (31). Del mismo modo, la doble evocación de Arezzo en el fragmento V, a partir del viaje de juventud, en 1965, que dio origen a la referencia en “Primera visión de marzo” (Gimferrer, 2004b: 121-125) y del viaje en la madurez, en 2007, del que surge el presente texto, y sobre todo a partir del doble proceso de escritura que se actualiza en el presente mediante la autocita (“Primavera en Arezzo, dije a mis veinte años”, 35), permite que, bajo el eje simbólico de la lluvia, figuración del tránsito temporal, pasado y presente se enlacen, “los remiendos de nuestra juventud” se plasmen en “una memoria perifrástica” (36), cuyo giro elíptico se construye

²⁸ T. S. Eliot encabeza “Burnt Norton” con semejante referencia al fragmento 60 de Heráclito.

en la escritura poética, en el azar objetivo del encuentro, donde la vida aparece como el designio oculto escrito en las cartas del tarot (“Nuestra vida son cartas de una baraja rota”, 35).

No es casual que el verso central del fragmento VI sea precisamente “esta resaca del resucitar” (39), puesto que todo el poema gira en torno a la confrontación de pasado y presente. Las imágenes iniciales yuxtaponen ecos de Cernuda (“voces de fareros”), con referencias a “los penitentes de Tourneur” (39), en *The Leopard Man* (1943), a la “procesión de muertos en Sevilla”, o al Orfeo “asaeteado / en aquel fotograma de Cocteau”, en referencia a *Le testament d’Orphée* (1960), para construir simbólicamente la evocación del pasado (“y son mis años estos nazarenos sin rostro”), el retorno a la memoria y a la escritura, como “pecios” devueltos por “la noche”, de “Darío Carmona y tantos otros idos” (39). La evocación de Darío Carmona²⁹ en el mar de Málaga, lleva a la evocación de la alcazaba malagueña, “loto de adobe”, y al romance de “La mora Moraima” (“Yo me era mora Moraima / morilla de un bel catar”) que introduce el encuentro amoroso como culminación: “la noche andalusí de tu desnudo, / el vellocino de tu vientre oscuro” (40). La memoria vivencial se teje con la memoria cultural, las conversaciones con Darío Carmona llevan a la evocación de la figura y la obra de Cernuda, a Málaga y a la fusión de pasado y presente, de “mis años [como] nazarenos sin rostro” con “la noche andalusí de tu desnudo”.

La rememoración del pasado y su enlace con el éxtasis de un presente perpetuo, la evocación elegíaca y el encuentro amoroso se funden también en el fragmento VII, donde el amor erótico es vía de conocimiento: “no podría quejarme de morir / si muriera en el vientre de tu espuma” (44). El pasado, actualizado en su *pasantez* en el presente perpetuo, donde el tiempo se detiene en su propio fluir, aparece oculto, tapado, como en el fragmento VIII: “vamos como tapados por las eras, / como los dominós de *mardi gras*” (47)³⁰, “vamos enmascarados por la luz de la luna” (48). La vida pasada aparece entonces como soñada (“Soñábamos que habíamos vivido”, 48), pero, como nos ha advertido anteriormente, “Toda existencia se descifra en sueños” (43).

La escritura poética se convierte entonces en el único modo de habitar un pasado elidido, de habitar el hueco, el vacío entre dos tiempos, la elipsis entre los fragmentos de un relato que revela su contigüidad en la sintaxis del poema. Sólo la teatralidad de la escritura poética, la escritura como un proceso de teatralización (“recorremos los palcos de un teatro”, 52), permite volver al pasado, a las “calles del ayer” (“pisaremos las calles

²⁹ Darío Carmona y su hermano Gerardo coincidieron con Luis Cernuda en el verano de 1933 en Málaga; con Gerardo tendría el poeta sevillano la primera experiencia de amor correspondido, que dejará ecos evidentes en “A un muchacho andaluz”, de *Invocaciones*, y en las prosas “El estío” y “El amante”, de *Ocnos*.

³⁰ Los dominós de *mardi gras* son una de las figuras y máscaras del carnaval de Nueva Orleans, una de cuyas fiestas centrales es el *mardi gras* o “martes gordo”.

del ayer”, 51), al “patio de tenis del ayer” (67), puesto que “somos los jardineros del ayer” (83) que, como el “jardinero” del fragmento VIII, acudimos “a cosechar la rosa de la muerte” (47)³¹; sólo en la escritura se descifra el signo particular del pasado, puesto que “en el presente / vemos interpretarse ya el ayer” (31), y, por lo tanto, el vacío, esa elipsis entre los fragmentos del relato que se teje en la escritura, el “aire”, que construye el argumentario simbólico de *Rapsodia* enfrentado a la “noche” y a la “luz”, “puede leerse como un palimpsesto, / sólo, quizá, para nosotros dos” (56). El tiempo (“tunden / los relojes la cámara del aire”, 56) es un palimpsesto que permite leer el pasado bajo el presente, que muestra la contigüidad de ambos períodos más allá de la elipsis, en su discurrir frente al éxtasis de “la hora inmóvil del amor” (56). Al fin y al cabo, sólo queda el relato, la narración expuesta en imágenes, un puñado de palabras (“Góngora vive sólo en sus palabras”, no lo olvidemos) en que inventar la ilusión de haber vivido; “un puño de párpados de rosa / en una noche de luz arrecida / es lo vivido por los dos” (83):

Y, de toda la vida, este puñado,
esta gavilla de claveles queda:
tanta palabra por decir tan sólo
la esclavina de plata del amor (75).

Poesía es imagen. Poesía es ritmo

A lo largo de las páginas anteriores se ha ido aludiendo a algunos de los aspectos formales que determinan la construcción de *Rapsodia* en su entramado verbal. En las siguientes páginas recapitularemos algunos de estos rasgos. Para Gimferrer “la poesía es ante todo palabra e imagen, antes que idea” (Lucas, 2011: 45). El propio poeta ha descrito el modo de composición de sus poemas y concretamente de *Rapsodia*:

Primero aparece la unidad rítmica. No la música, sino el ritmo. Después, el sonido y la palabra y de ahí surge la imagen, antes del sentido. [...] Se crea así una realidad paralela que no se organiza ni está regida por la lógica del discurso corriente. Al contrario, se trata de desviarla de su sentido utilitario y hacerla existir de forma autónoma (Massot, 2011: 36).

Es esa misma concepción la que traslucen los versos del fragmento VIII:

cada
palabra crea cada imagen, cada
sonido creará cada palabra,
cada sonido creará el silencio,
cada silencio nos vendó con sedas (48).

O como precisará más adelante, en el fragmento XIV, ese “Tántalo / del sonido y sentido” en el que el poema “más que a significar aspira a ser” (71). De un modo semejante se expresaba en 1981, al analizar el proceso de creación de sus poemas:

³¹ El verso evoca una imagen de *The Ballad of Reading Gaol*, de Oscar Wilde: “before / the hangman with gardener’s gloves” (I, vv. 80-81).

“Generalmente parto de una imagen, que genera su propio desarrollo y al cabo de unos versos se replantea su propio devenir” (Vila-San Juan, 1981: 13-14). La propia función de la escritura poética, en su paralelo con el amor, tal como se define en los versos finales de *Rapsodia* no es sino “la posesión del cuerpo en sus imágenes” (84), que revela la raigambre barroca de su estética; la verdad se revela justamente en su imagen; “somos protagonistas del fulgor” (84), concluye el libro.

Es evidente que esa impronta de la imagen, como origen del discurso poético, arraiga la estética gimferreriana en el continuo correlato plástico y cinematográfico: “Yo parto de la base de la yuxtaposición de imágenes para la construcción del poema” (Munné, 1978: 41). El propio poeta ha explicado varias veces cómo esa constante imaginista de su obra viene a seguir un consejo que le dio el poeta brasileño João Cabral de Melo: “Me recomendó que, como los primitivos, utilizara cosas que pudieran visualizarse, no cosas abstractas ni imágenes no visualizables por el lector” (Munné, 1978: 43). En consecuencia, la lógica que impone ese discurso imaginista quiebra el sentido de la lógica del lenguaje en su uso cotidiano; las imágenes se acumulan, rompen el discurso silogístico para imponerse como un aforismo visual, cuyo sentido se deriva del conjunto, dirigiéndose a regiones diferentes del pensamiento analítico (Nopca, 2011: 53), e instalándose en la mente lectora como experiencias absolutas. Ese discurso imaginista, en su entronque cinematográfico, impone su propia sintaxis, que cuestiona la lógica narrativa del discurso lingüístico habitual. Frente a la sintaxis del modelo narrativo literario, fundada en la lógica de la causalidad, el discurso cinematográfico se funda en el poder de la asociación de imágenes, mediante relaciones de afinidad, contigüidad, rechazo o complementariedad, con independencia de cualquier nexos lógico encaminado a respetar las leyes del relato tradicional (Gimferrer, 1985a: 12). La poesía, entendida como imagen, se apropia de los modos narrativos del lenguaje cinematográfico, de su dinamicidad y visualidad, y de los propios modos de asociación de imágenes que éste plantea.

La imagen, la comparación y la metáfora son recursos centrales en *Rapsodia* para crear esa poesía fuertemente visual que caracteriza la obra gimferreriana, que beben en muchas ocasiones de la sincopación del discurso cinematográfico pero también de la sintaxis del surrealismo, aunque el poeta niegue la escritura automática como recurso creativo en su obra. Es muy común, así, encontrar modos sencillos de metáforas de corte irracional mediante la atribución de un complemento determinante a un sustantivo que no le corresponde directamente, la denominada como metáfora de genitivo: “el pienso del alba” (17), “el pedernal de mi vida” (18), “los pendolistas de la claridad” (28), “los alamares de la juventud” (31), “el metal de la lluvia” (35), “el clavel del tiempo” (75), “las sombras chinescas del vivir” (83), etc. Tampoco es extraño encontrar metáforas atributivas de fuerte raigambre irracional: “el cielo / es un tambor de claridad oscura” (28), “Nuestra vida son cartas de una baraja rota” (35), “haber vivido / es el sabor dulzón

de la ciruela / y el condimento de la noche rota” (79). La atribución puede ser también por yuxtaposición; así, la alcazaba de Málaga se convierte en un “loto de adobe”: “en el lote de adobe, en la alcazaba” (39). O formas más complejas, donde la metáfora de atribución se une a la de genitivo: “el dije de tus nalgas es oro” (17), “así son las palabras cuerda floja / sobre el barranco del significar” (72). En algunos casos puede encontrarse un doble genitivo que complica la imagen: “el castillo de agujas de tus ojos de hada” (17).

También hay campos semánticos de metaforización, imágenes que remiten a un referente semejante. Así, por ejemplo, no son extrañas las imágenes que tienen como referente imaginativo tejidos y telas: “la blonda del pasado del color del percal” (17), “la noria de un Prater de puntilla” (18), “en el punzón del canesú del día” (39), etc. Las imágenes del cielo y de la evolución de las nubes y otros fenómenos meteorológicos ocupan un espacio importante en estos poemas; así, la comparación estereotipada de las nubes blancas con ovejas o borregos da como resultado una novedosa imagen al final del fragmento II: “el saco de las nubes del corral / ocultas en lo cárdeno del cielo” (23). Las nubes se convierten en Arezzo en un “puñetazo de algodón” (35); la puesta de sol es “el camposanto de la nube rosa” (39) que evoca “la luz de mandarina magullada, / con la vinaza del atardecer” (39); el amanecer es “la naranja del viento desollado / en la terraza del palidecer” (44) o “El pleno día de los zapadores / deshace en sí el crespón ceremonial del sueño” (48)³². El atardecer puede ser descrito también como “las alabardas / de la tarde vencida por la puesta / del sol vendimiador de tanta luz” (59); compárese, por ejemplo, con las “sábanas lacradas / en el correo del alborear” (44) que describen el amanecer. Al nublarse el cielo se dice que “Se ha tiznado de hollín el papagayo, / la hulla del paisaje nos emboza” (47) y simbólicamente se alude al pasado (“vamos como tapados por las eras”). “La cola de los meteoros” es, por su dibujo, “caligrafía islámica en el cielo” (64). El sol es “el plato de fuego al mediodía” (22). En Valpolicella, una bodega se convierte en “la capilla de ojos toneleros” (22), y el viento entre vides se transforma “en el tintineo de cristal / de las uñas del viento entre las uvas” (22). El sonido metálico (“el bronce de lluvia”, “el metal de lluvia”) en Arezzo se convierte en “doma de espadas en el cielo hendido, / repiqueteo de la tarantela” (35) y se torna en símbolo de “la vida / arrasada en los ojos del aguaje” (35).

No es extraño tampoco el desplazamiento de algún calificativo adscribible a un sustantivo próximo a otro que resulta lejano semánticamente, o, en general, de algún término semánticamente impropio, sea como desplazamiento calificativo, como hipálage o de otro modo. Así, por ejemplo, el “verde” de las uvas en Valpolicella se transfiere al amanecer en “con labios verdes ha llegado el día” (21); la cabeza “enturbantada” del

³² En una imagen que presenta un cierto eco del comienzo de “La pena negra” (“Las piquetas de lo gallos / cavan buscando la aurora”), de Lorca, y su referencia a los versos del *Cantar de Mio Cid* (“Apriessa cantan los gallos e quieren quebrar albores...”). “Quebrar albores” se titulaba justamente un poema de *Amor en vilo*.

marajá se transfiere a la “luz” en “el marajá no sabe / la mano de la luz enturbantada” (51), y el “azul” del vals, que evoca el conocido *Danubio azul*, se transfiere a la “cavatina” (un aria de cortas dimensiones) en “la cavatina de azul del vals” (51). El graznido de los grajos en la noche, se traslada a la “oscuridad” en “En el lote del día van los grajos, / en el graznido de la oscuridad” (39).

La comparación es otra de las constantes en *Rapsodia*, máxime cuando sus versos nos señalan que el libro ha de leerse como “signo” o como “cifra” de otra cosa. Resultaría oneroso señalar todos los casos en que se establecen comparaciones, fundamentalmente mediante los nexos “como” y “así”, a lo largo del libro, e incluso cómo dichas comparaciones llegan a estructurar el desarrollo del poema en su conjunto: “en un parque de atracciones / desafectado ya, como un guante vacío” (18), “es caminar así [...] / la imagen del vivir” (21), “el alba rompe como en la escollera / romperá el mar la copa de su raso” (44), etc. Y lo mismo podría decirse de los diversos referentes simbólicos empleados a lo largo del libro, que recrean tanto modelos culturales asentados, arquetipos, como otros novedosos, y que van construyendo a lo largo del texto un entramado complejo de sentidos aludidos: el “camino” como símbolo de la existencia; la “lluvia”, como evocación del pasado, es “vida arrasada”; la “luz” y la “claridad” como conocimiento, en contraste con la oscuridad; el “fulgor” o el “chispazo”, etc. como revelación en la escritura o en el amor; el “enmascaramiento” como el olvido o aquello que se ha de desvelar; el “viento”, como símbolo del paso destructor del tiempo, facilita el movimiento, el tránsito de un territorio a otro; el “aire” que se adensa y que se indaga, etc.

Pero la relación poesía e imagen afecta a otros aspectos palmarios en el discurso poético de *Rapsodia*. Al explicar en 1983 su concepción de la poesía como imagen, añade Gimferrer una aclaración que puede resultar interesante traer en este momento: “La operación poética consiste en explicitar en imágenes una cosa que no existiría en ningún otro caso” (Bassets, 1983). La poesía, por lo tanto, crea en imágenes, porque el poeta “piensa en imágenes”, señala el escritor. Pero esas imágenes no son un modo de expresión, sino un modo de objetivación correlativa. Lo que la poesía logra mediante su dimensión imaginista es materializar conceptos, ideas, hacer visibles (sensibles) ideas que no serían formulables de otro modo; en fin, dotar a una concepción abstracta de una percepción sensible³³. El propio poeta sintetiza esa confluencia de lo sensible y lo abstracto en un sintagma: “la luz que piensa” (75).

La dimensión imaginista de la poesía gimferreriana afecta a otro aspecto fundamental de su obra, como es el juego efrástico. La *écfrasis* es un artificio retórico

³³ Algo semejante había señalado T. S. Eliot con respecto a los *poetas metafísicos*, vinculándolos con los orígenes de la poética simbolista, en “The Metaphysical Poets” (Eliot, 1944: 289-290). “La imagen dice lo indecible”, señalará Octavio Paz (1956: 106).

en el que un medio del arte trata de referir a otro medio mediante la definición y descripción de su forma o de su esencia, otorgando de este modo una mayor vivacidad a lo representado, mediante su representación imaginativa. Como elemento retórico, supone una transferencia de medios artísticos y, en consecuencia, un cruce de lenguajes basado en la traducción de un sistema de comunicación (visual) por otro (verbal), causando un enfrentamiento entre dimensiones aparentemente irreconciliables: tiempo y espacio, palabra e imagen, sonido articulado y forma (*vid.* Galí, 1999). No resulta vano, en este sentido, que uno de los paratextos que acompañan a *Rapsodia* sea justamente una reflexión del crítico Richard Leeman acerca de la relación efrástica que desarrolla la obra del pintor expresionista abstracto Cy Twombly (1928-2011)³⁴; un dibujo suyo, que alude justamente al escudo de Aquiles, aparece en la cubierta del libro de Gimferrer. El modelo efrástico apunta a dos aspectos fundamentales: por un lado, la traducción de imágenes a palabras; por otro, la plasmación visual de las ideas (Prieto de Paula, 2011: 8). Pero, tal como sugiere la cita sobre la pintura de Twombly, la relación con sus fuentes ha de entenderse como la éfrasis de un objeto imposible, en tanto que tal objeto es una abstracción que no existe previamente a su materialización artística. En ese sentido debemos entender el sentido efrástico que otorga Gimferrer a *Rapsodia*, como éfrasis 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. En el mismo sentido ha de leerse la “Nota” de advertencia que el poeta coloca al frente de su libro, que alude justamente al carácter intertextual del poemario y a su relación con las fuentes: “cuanto pueda decirse –en cualquier sentido– respecto al poema lo dice ya, a su modo, el poema mismo” (10). En fin, el texto se lanza así como un absoluto verbal a la búsqueda de donación de sentido en el acto de lectura. Su sentido, asumido ya por el propio texto en su potencialidad significativa, se construye en la relación dialógica que establece con la conciencia lectora. En consecuencia, el sentido del texto no depende del conocimiento o reconocimiento de sus fuentes, que actualiza en el proceso de escritura, puesto que su relación con ellas, como en las obras de Twombly, es la de la éfrasis de un objeto imposible. Voces sin origen, éfrasis de un objeto imposible, voz que es efigie, la vida transformada en metáfora de vida, etc. son modos de indicar el carácter absolutamente autotélico del texto poético, su autorreferencialidad, pero al mismo tiempo de señalar la relación dialéctica y dialógica que establece la obra artística con la realidad, una relación indirecta, elíptica.

³⁴ “La relation des oeuvres de Twombly à leurs sources doit se comprendre comme la description du bouclier d’Achille par Homère (*Illiade*, XVIII, 478-608), ou celle d’une bataille par Léonard de Vinci: comme l’*ekphrasis* d’un objet impossible” (7).

Rapsodia apunta desde su mismo título, y desde el epígrafe que lo explica, a la inspiración musical del libro, aunque son escasas las referencias musicales directas que aparecen en sus versos: el *Apollon musagète* (1927-1928), de Stravinsky; la “cavatina del azul del vals”; los “tambores de hierro colado” de Arezzo, etc. Pero sí hay una composición rítmica, musical, a lo largo de todo el libro. No en vano, el origen del texto es una unidad rítmica, un ritmo, que prefigura la musicalidad del poema que irá atrayendo sonidos y palabras en la conformación de imágenes. Si la poesía es imagen, también es fundamentalmente ritmo, música. La musicalidad es, así, también un modo de establecer un correlato objetivo, de corporeizar de un modo sensible ideas, de crear equivalentes sonoros para estados mentales o sentimientos.

El ritmo y la musicalidad estructuran todo *Rapsodia* de principio a fin. La estructura de sus versos se adscribe por lo general al modelo del endecasílabo blanco castellano, aunque combinado en ocasiones con el alejandrino de raigambre modernista, en series continuas, como en el fragmento inicial, o combinado en series endecasílabas. Sin embargo la rima y ciertas asonancias internas acuden al poema en ocasiones con una decidida voluntad de estilo. Es, por ejemplo, lo que sucede en el fragmento VI (vv. 22-24), donde en una serie de endecasílabos blancos, combinados con algún alejandrino, se insertan unos versos cuyo paralelismo estructural viene subrayado por la asonancia final (u-o), que incide en el carácter nocturnal de su referencia³⁵. El encabalgamiento también puede jugar un papel estilístico importante, combinado con estructuras paralelísticas en concatenación de términos, como en el fragmento VIII (vv. 22-26)³⁶.

El ritmo del poema, además de las cláusulas métricas regulares que impone el ritmo heptasilábico tanto en el endecasílabo como en el alejandrino, se logra también mediante estructuras paralelísticas, que pueden ir desde estructuras binarias sencillas, como las desarrolladas en el fragmento I (vv. 22-28)³⁷, o las del fragmento XII (vv. 13-16)³⁸, reforzadas por la aliteración, o formas más complejas, como las que desarrolla, entre otros, el fragmento IV, que comienza con una estructura paralelística y se cierra también del mismo modo³⁹. También pueden hallarse formas más complejas que plantean estructuras anafóricas para el poema, como en los fragmentos VIII, IX y XIII, por ejemplo. En algunos casos, el paralelismo sintáctico viene reforzado por un juego

³⁵ “la noche andalusí de tu desnudo, / el vellocino de tu vientre oscuro, / el repertorio de los higos chumbos” (40).

³⁶ “porque la voz es una efigie: cada / palabra crea cada imagen, cada / sonido creará cada palabra, / cada sonido creará el silencio, / cada silencio nos vendó con sedas” (48).

³⁷ “Yo entregué el pedernal de mi vida en tus manos: / una bomba incendiaria en un pomo de flores, / una imagen de arcilla que ha cuajado en la lava / El arquitrabe rojo que sustenta las noches / vive en la hoguera de tus nalgas rosa; /el arquitrabe negro de la luz / ha flechado los aires de tu cuerpo” (18).

³⁸ “el viento de los príncipes perdidos, / el viento de la noche cosechada, / el estoque del aire en la azotea / o en soportales rojos en Bolonia” (63).

³⁹ “Tantos piratas viven en el aire, / tantos corsarios de la juventud: / [...] / el ánsar al volar no se confunde / con la corchetería de su vuelo, / con el rastro de la luz, casi un rasguño, / con la flor que en el pecho más nos duele” (32).

aliterativo o un cierto condicionamiento fónico, como en los versos mencionados del fragmento XII, o también por un correlativo paralelismo fónico: “enigma combo de la suavidad, / espina comba de la caridad” (43). Otras veces una forma de aliteración distanciada puede crear ciertos ecos internos, próximos a la rima o a la derivación, como en el fragmento XVII (vv. 31-33)⁴⁰. El juego aliterativo, la reiteración fónica, en diversos modos, rige muchas veces la lógica de la atracción de las palabras, para crear en ocasiones imágenes novedosas, como la “profanada fronda del jardín” (31)⁴¹, o tal como sucede en los primeros versos del fragmento XIV (“el caldero de oro de los versos / que estampará en tramoya Calderón”, 71), o de modo semejante en “Agachadas, las gachas del pasado” (80).

Ritmo e imagen conforman, así, una estructura musical y visual que afecta al conjunto del libro y que sustenta una aproximación poética que, asumiendo la fusión de la percepción sensible y la abstracción, enlaza con las fuentes de la modernidad, para proponer un discurso poético que subsume su propia dicción, su propia formulación: el discurso de una poesía cuyas palabras desertan de su significación habitual para fundar nuevos horizontes de sentido. Ritmo e imagen sustentan, pues, los pilares sobre los que se alza el entramado poético gimferreriano en *Rapsodia*.

A modo de conclusión

Rapsodia viene a confirmar, del mismo modo que su contraparte, *Alma Venus*, la “tercera voz” de Pere Gimferrer, que corresponde a su retorno al castellano como lengua de expresión poética (aquella en que se establece el diálogo con su interlocutora implícita, real o figurada) y que se enuncia a partir de *Amor en vilo* y su correlato narrativo *Interludio azul*, y se continúa en *Tornado*. Como ha afirmado el propio poeta, frente a aquella “primera voz” que se conformaba a partir de *Arde el mar*, o la “segunda voz” que se constituía en los libros en catalán y venía a culminar en *Mascarada*, esta nueva voz asume un nuevo estadio en su evolución estética, que sólo parcialmente puede verse como una síntesis superadora de las dos voces previas y que seguramente, siguiendo con la metáfora vocal, ha de entenderse como una nueva tonalidad en el coro que conforma su escritura. Si, en cierto modo, *Amor en vilo* y *Tornado* dialogaban entre sí en esa nueva voz poética, *Rapsodia* y *Alma Venus* establecen también un diálogo paralelo; mientras que *Interludio azul* materializa el contrapunto narrativo que establece el hilo del relato que se teje entre estos títulos. Pero, al mismo tiempo, es evidente, como se ha visto, la relación que los fragmentos de *Rapsodia* establecen no sólo con los poemas de *Amor en*

⁴⁰ “en el desistimiento del vivir, / la insistencia en vivir que tiene el día, / lo indesistido del amor que viene” (84).

⁴¹ “la patente de corso del pasado / nos saquea las hojas del presente, / profanada la fronda del jardín. / Vientos de fronda, brisa del balcón, / el vendaval de escotes, pelucas y violines” (31).

vilo y *Tornado*, sino también con los textos de *Arde el mar* y la primera etapa poética castellana, con la prosa de los *Dietarios* y de *Fortuny* e incluso con la concepción unitaria del texto y su desarrollo en *L'espai desert* o *Mascarada*. Del mismo modo que no es improbable ver en el cambio de la primera a la segunda voz, más allá del proceso indagatorio-cognoscitivo a la búsqueda de un personaje más auténtico y de una explicitación personal, una dimensión moral que implica una voluntad de no mantenerse ajeno a la realidad cultural, social y política del momento, tal vez pueda verse una semejante dimensión en este nuevo cambio a una “tercera voz”, que, con las prevenciones anticonfesionales apuntadas, redibuja el contorno de lo autobiográfico desde el enmascaramiento ficcional (e incluso autoficcional), al que no son ajenos el correlato objetivo y la referencia cultural explícita o encubierta.

Rapsodia tiene un marcado sentido recapitulatorio que se manifiesta en un constante diálogo intertextual e intratextual, que facilita un cruce de voces sin origen (écfrasis de un objeto imposible, como en la pintura de Twombly) que conforman esa voz polifónica que enuncia y es enunciada por los fragmentos que constituyen el poema unitario. Ese sentido recapitulatorio tiene un efecto en el texto que adquiere una marcada dimensión elegíaca, como memoria de la escritura y de la cultura que conforma la identidad de la voz. Al mismo tiempo apunta a un proceso autoinquisitivo por el que el desarrollo del texto se pone en cuestión a cada paso.

Pero *Rapsodia*, en el despliegue de su parafernalia cultural y referencial, no rehúye una dimensión cognoscitiva, indagatoria, característica de la obra toda de Gimferrer; es más, esos referentes culturales son elementos centrales en el desarrollo indagatorio por el que la escritura se entiende como el proceso de autoconcienciación en el acto de escribir. Así, verdad, ser y lenguaje son en *Rapsodia* las tres facetas de un discurso poético unívoco que busca la autoconciencia revelada en el propio proceso de escritura poética, en una desocultación del ser como verdad que sólo puede darse en el lenguaje. Sobre esos tres ejes unívocos se establece la estructura temática y los núcleos reflexivos del libro en su conjunto, que irán apareciendo y reapareciendo: la meditación sobre el paso del tiempo, la reflexión sobre la revelación amorosa, la indagación sobre la capacidad de decir del lenguaje, etc. El poema surge así como un absoluto verbal, como “ser” y “verdad” donde “cada palabra es nuestra redención”. El ritmo, la musicalidad, las imágenes, las metáforas y figuras, etc. constituyen así un discurso específico, anterior al sentido o por encima del sentido habitual hacia la construcción de una suprasignificación (el verso crea sentido pero no transfiere significados) que sólo puede realizarse en la instancia lectora como lenguaje: el “fulgor”.

Bibliografía citada

- BASSETS, Lluís (1983): “Entrevista a Pere Gimferrer”, *El País*, 24-IV.
- (1985): “Dos académicos nuevos. Gimferrer: ‘La Academia es un foro para preservar la dignidad humana en el lenguaje’ (entrevista)”, *El País*, 19-IV.
- 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.
- BLESA, Túa (2012): “«El món és una al·legoria». Nombrar lo metalingüístico en la poesía de Pere Gimferrer”, en José Luis Mendívil Giró y María del Carmen Horno Chéliz, eds., *La sabiduría de Mnemósine. Ensayos de historia de la lingüística ofrecidos a José Francisco Val Álvaro*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 87-97.
- BROWNING, Robert (1889): *Asolando: fancies and facts*, en *Robert Browning’s Poems and Plays*. London, J.M. Dent & Sons Ltd, 1964, vol. V.
- CAPECCHI, Luisa (1983): “El romanticismo ‘expresivo’ de Pere Gimferrer”, *Ínsula*, 434 (enero), pp. 1 y 11.
- CARNERO, Guillermo (1970): *Antología de la poesía prerromántica española*. Barcelona, Barral Editores.
- (1978): “La etapa catalana en la poesía de Pedro Gimferrer”, *Ínsula*, 382 (septiembre), pp. 1 y 5.
- CURTIUS, Ernst Robert (1948): *Literatura europea y Edad Media Latina*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 3ª ed., 1976.
- DORIA, Sergi (2011): “‘La función de la poesía es retener el tiempo’. Pere Gimferrer escritor y académico”, *ABC*, 19-I, p. 62.
- ELGUERO, Ignacio (2011): “Entrevista con Pere Gimferrer”, *Mercurio. Panorama de Libros*, 127 (enero), pp. 10-13.
- ELIOT, T. S. (1944): *Selected Essays*. London-Boston, Faber & Faber.
- (1969): *The Complete Poems and Plays*. London-Boston, Faber & Faber, 1990.
- GALÍ, Neus (1999): *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*. Barcelona, El Acantilado.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1989): “Entrevista a Pere Gimferrer”, *Ínsula*, 505 (enero), p. 27-29.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (2011): “Balance vital y estético. (Reseña de *Rapsodia*)”, *ABC, Cultural*, 22-I, p. 11.
- GARCÍA-SOLER, Jordi (1970): “Entrevista amb Pere Gimferrer”, *Serra d’Or*, 127 (IV), p. 284.
- GELI, Carles (2011): “Última estación: el hermetismo”, *El País*, edic. Cataluña, 19-I, p. 40.
- GIMFERRER, Pere (1967): *3 poemas*. Málaga. El Guadalhorce.

- (1969): “Algunas observaciones” en *Poemas 1963-1969*. Barcelona, Ocnos, pp. 7-10.
- (1970): “Poética”, en José María Castellet, ed., *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona, Barral, 1970, 155-158.
- (1978): *Radicalidades*. Barcelona, Antoni Bosch.
- (1979): “Poética”, en Rosa María Pereda y Concepción G. Moral, eds., *Joven poesía española*. Madrid, Cátedra, p. 172.
- (1982): *Segundo dietario (1980-1982)*. Trad. Basilio Losada. Barcelona, Seix Barral, 1985.
- (1983): *Fortuny*. Barcelona, Planeta.
- (1985a): *Cine y Literatura*. Barcelona, Planeta.
- (1985b): *Los raros*. Barcelona, Planeta.
- (1987): “Con Octavio Paz en Aranjuez”, *ABC*, 7-XI.
- (1988a): *Poemas 1962-1969*. Madrid, Visor.
- (1988b): *Espejo, espacio y apariciones. (Poesía 1970-1980)*. Madrid, Visor.
- (1994a): “Autorretrato”, *ABC*, 5-VIII.
- (1994b): *Arde el mar*. Ed. Jordi Gracia. Madrid, Cátedra.
- (1996): *Noche en el Ritz*. Barcelona, Anagrama.
- (1998): *El agente provocador*. Trad. Basilio Losada. Barcelona Península, 1998.
- (2000a): *Poemas (1962-1969)*. Ed. Julia Barella. Madrid, Visor.
- (2000b): “La fidelidad a una tradición”, *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, 7-X.
- (2006a): *Amor en vilo*. Barcelona, Seix Barral.
- (2006b): *Interludio azul*. Barcelona, Seix Barral.
- (2006c): “Autógrafo”, *Babelia*, suplemento de *El País*, 11-III.
- (2008): *Tornado*. Barcelona, Seix Barral.
- (2011): *Rapsodia*. Barcelona, Seix Barral.
- (2012): *Alma Venus*. Barcelona, Seix Barral.
- GRASSET MORELL, Eloi (2011): *Modernitat y canvi de llengua. El pas del castellà al català a l'obra de Pere Gimferrer. (Aspectes crítics, teòrics i lexicomètrics)*. Girona-París, Universitat de Girona-Université Paris IV-Sorbonne. (<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/31858/tegm.pdf?sequence=3>).
- HEIDEGGER, Martin (1958): *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos. México, Fondo de Cultura Económica, 5ª ed., 1988.
- (1959): *De camino al habla*. Trad. Yves Zimmermann. Barcelona, Serbal, 2ª ed., 1990.
- (1984): *Caminos de bosque*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid, Alianza, 5ª ed., 1998.

- JAMESON, Fredric (2001): *Teoría de la postmodernidad*. Madrid, Ed. Trotta.
- LANZ, Juan José (2009): *Conocimiento y comunicación. Textos fundamentales para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*. Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (1993): “‘Yo sabía que era Pere y no Pedro’: Reflexiones en torno al cambio lingüístico y al personaje poético en Pere Gimferrer”, en Elvezio Canonica y Rudin Ernst, eds., *Literatura y bilingüismo. Homenaje a Pere Ramírez*. Kassel, Reichenberger, pp. 71-85.
- LUCAS, Antonio (2011): “La expedición alucinada de Pere Gimferrer”, *El Mundo*, 19-I, p. 45.
- MASSOT, Josep (2011): “Pere Gimferrer: ‘Rapsodia es una recapitulación de mi poesía’”, *La Vanguardia*, 19-I, p. 36.
- MOIX, Ana María (1972): “Pere Gimferrer”, en *24 x 24*. Barcelona, Península, pp. 207-212.
- MUNNÉ, Antoni (1978): “Función de la poesía, función de la crítica. Entrevista con Pere Gimferrer”, *El Viejo Topo*, 26 (noviembre), pp. 40-43.
- NOPCA, Jordi (2011): “‘Faig servir imatges alògiques i irracionals’. Pere Gimferrer publica nou poemari, *Rapsodia*”, *Ara*, 23-I, p. 53.
- PAZ, Octavio (1956): *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 3ª ed., 1992.
- PI DE CABANYES, Oriol y GRAELS, Oriol-Jordi (1971): *La generació literària dels 70. 25 escriptors nascuts entre 1939-1949*. Barcelona, Pòrtic.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. (2011): “La cifra de la luz”, *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, 5-II, p. 8.
- PUNTE, Antonio (1995): “‘La poesía es una forma autónoma e insustituible de conocimiento’, dice Gimferrer”, *El País*, 28-VI.
- REY, José Luis (2005): *Caligrafía del fuego. La poesía de Pere Gimferrer (1962-2001)*. Valencia, Pre-Textos.
- SIGNORINI, Rodolfo (1985): *Opus hoc tenue. La camera dipinta di Andrea Mantegna: lettura storica, iconografica, iconologica*. Parma, Artegrafica.
- TALENS, Jenaro (1972): “Reflexiones en torno a la poesía última de Pere Gimferrer”, *Ínsula*, 304 (marzo), p. 15.
- VILA-SAN JUAN, Sergio (1981): “Una poesía ensimismada: entrevista con Pere Gimferrer”, *Quimera*, 7 (mayo), pp. 12-15.
- VV. AA. (1993): *Pere Gimferrer. Una poética del instante*, monográfico de *Anthropos*, 140 (enero).