

PERE GIMFERRER, *EXTRAÑA FRUTA*: EL MISTERIO DE UNA DISOLUCION POETICA

Manuel Vilas Vidal*

RESUMEN

Extraña fruta, último libro en castellano de Pere Gimferrer, escrito entre enero y junio de 1968, constituye una misteriosa disolución poética, en donde el anterior mundo poético gimferreriano comienza a resquebrajarse. El presente artículo pretende, pues, ser una explicación completa de dicho libro y de la postura estética y literaria de su autor, analizando y documentando debidamente los procesos referenciales de dicha poesía. Poesía que puede y debe ser considerada ya como una de las cumbres de la literatura hispánica de la década de los años sesenta.

ABSTRACT

Extraña fruta, the last book in Spanish by Pere Gimferrer, written from January to June in 1968, is a mysterious poetic dissolution, in which the former gimferrerian poetic world begins to split. This article tries to be a through explanation of the aforementioned book and of the aesthetic literary position of its author, analyzing and documenting properly the artistic and referencial processes of the said poetry. Poetry which could and should be already esteemed as one of the heights in the Hispanic Literature in the sixties.

Presentar hoy el nombre de Pere Gimferrer me parece una tarea absolutamente innecesaria, y no por prurito intelectual, sino porque creo que su nombre está ya en la mente de cualquier aficionado a la literatura y, por supuesto, en los lectores de poesía. Sí, no obstante, es necesario introducir un poco el libro que nos ocupa. *Extraña fruta* es el último poemario que

* Licenciada en Filología Hispánica.

Gimferrer escribe en castellano. Y es también uno de los libros más ignorados y más necesitado de estudio e interpretación de su autor. El libro aparece como último capítulo de una trayectoria temporal que va de 1963 a 1969 y que se inició con el clásico *Arde el mar*. No se publicó por separado; sino como integrante de un conjunto temporal, quizá como final de una trayectoria poética. Pero iniciemos nuestro análisis recogiendo la propia reflexión del autor sobre su obra:

La tendencia a una ruptura, está vez ya consciente (en *Arde el mar* fue sobre todo indeliberada) con la poesía dominante en España presidió aún más *Extraña fruta*, escrito entre enero y junio de 1968 y que debía ser (más de treinta poemas) el más extenso de mis libros¹.

Parece, al menos eso reflejan esas expresiones potenciales, que el libro se truncó algo en su elaboración. No obstante, el autor nos da la fecha exacta de su escritura, entre enero y junio del 68. Además el libro surge como oposición a una poesía dominante en España, que no es otra que la poesía social. Estamos, indudablemente, en lo que podríamos llamar la prehistoria de la estética novísima que alumbrará en el año 70 José M^a. Castellet con la polémica antología –inevitable siempre– *Nueve novísimos poetas españoles*². El propósito de Gimferrer, como el de tantos otros, iba dirigido, pues, hacia una renovación no exenta de ruptura³. Y Castellet fue el organizador, el técnico que supo dar cauce a la latente ruptura literaria. Pero se puede cometer un error si se piensa que Gimferrer deposita en *Extraña fruta* por vez primera su espíritu renovador. *Arde el mar* y *La muerte en Beverly Hills* ya estaban escritos. Y el primero, de alguna forma, es uno de los clásicos inevitables de todo el grupo novísimo castelletiano. Quizá el libro más importante de los años sesenta en lo que a poesía se refiere.

Pero terminemos de observar el pensamiento del autor sobre su obra, Gimferrer destaca el experimentalismo de *Extraña fruta*:

1. Pere Gimferrer, *Poemas 1963-1969*, Madrid, Visor, 1979, p. 13. Las citas de los textos poéticos irán referidas a esta edición, mientras no se indique lo contrario.
2. Barcelona, Barral Editores, 1970.
3. La aparición de la estética novísima suponía una ruptura innegable, al menos desde los postulados castelletianos. No obstante, hay discrepancias sobre este punto. Así en la antología de Fanny Rubio y José Luis Falcó se afirma que: “La primera manifestación en grupo de esta nueva actitud estética se plasmará en la ya citada antología de J.M^a. Castellet *Nueve novísimos poetas españoles*. En ella Castellet nos presenta a estos jóvenes como los autores materiales de una “ruptura sin discusión” con la larga tradición poética de posguerra. Como creemos haber señalado anteriormente, tal ruptura no existe, sino que la nueva estética fue la resultante inmediata de un cambio de conciencia poética que se había venido fraguando durante toda la década de los sesenta”, *Poesía española contemporánea, (1939-1980)*, Madrid, Alhambra, 1982, pp. 75-76.

Su experimentalismo era quizá demasiado arriesgado o excesiva mi timidez: finalmente, no me resolví sino a rescatar algunos poemas –los que me parecían más logrados– que el lector encontrará en la tercera sección de este libro. He añadido algunos poemas posteriores, que cierran el volumen.

Efectivamente, Gimferrer seleccionó los poemas que le “parecían más logrados”, de manera que estamos ante una selección, ya que el título exacto del libro es *De Extraña fruta y otros poemas*⁴. Precisamente, que estemos ante una selección es lo que justifica ese “de” inicial del título. Otro problema no menos importante estriba en definir ese “y otros poemas”. El mismo autor nos aclara que “he añadido algunos poemas posteriores, que cierran el volumen”. Pero, ¿cuáles son esos poemas añadidos que el autor no identifica? Exactamente, son tres: *Rondó*, *Antagonías* y *Dido y Eneas*⁵.

En definitiva, la elaboración del libro tiene su complejidad, o, mejor dicho, la tuvo para Gimferrer en el momento de organizar sus poemas. Complejidad que, a mi juicio, pasa inadvertida al lector. Tras esta breve introducción, presentamos a continuación nuestra lectura e interpretación del oscuro y último libro en castellano de Pere Gimferrer.

“Extraña fruta”: una síntesis evolucionada

Extraña fruta no nace de la nada. Su creación surge a partir de una estética literaria ya forjada en anteriores libros. Efectivamente, en los versos de *Extraña fruta* está *Arde el mar* y está también *La muerte en Beverly Hills*. En él encontramos ensoñaciones adolescentes y la búsqueda de un tiempo ido que se confunde con el presente, es decir, los centros semánticos de *Arde el mar*⁶. Y, de otro punto, nos topamos con una melancolía y una modernidad (la interacción en lo literario de los *mass media*) propias de *La muerte en Beverly Hills*. En definitiva, *Extraña fruta* alcanza su significación al convertirse en síntesis y evolución estética de las creaciones anteriores en el tiempo. Incluso yo diría que sus temas, su sentido artístico, su retórica literaria, únicamente se explican a partir de un proceso de evolución poética que tiene siempre presente lo ya escrito.

Pero intentemos ir más allá de estos conceptos, intentemos definir cuál es la característica esencial de *Extraña fruta*. A mi juicio, ésta hay que bus-

4. Nosotros, con el objeto de abreviar, citamos el libro como *Extraña fruta*.

5. Comunicación personal del autor.

6. Véanse, a modo de orientación, los siguientes estudios: Joaquín González Muela, “Pedro Gimferrer, *Arde el mar*”, *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 273-279. V. García de la Concha, “Primera etapa de un novísimo: Pedro Gimferrer: *Arde el mar*, PSA, 190, 1972, pp. 45-61. José Olivo Jiménez, *Diez años de poesía española. 1960-1970*, Madrid, Insula, 1972. Y mi artículo: “Pere Gimferrer, *Arde el mar*: forma y estética”, *Annales* de la UNED, (en prensa).

carla en las propias palabras de su autor, lo característico de *Extraña fruta* es su experimentalismo. Y el experimentalismo en este libro, como me propongo demostrar, supone extremar unos paradigmas literarios ya esbozados en *Arde el mar* y en *La muerte en Beverly Hills*. Me estoy refiriendo a los problemas referenciales de la poesía de Gimferrer, con especial atención a la sinuosa creación referencial que se produce en *Extraña fruta*. En *Arde el mar* ya habíamos asistido a referencialidades complejas. Pondré tan sólo dos ejemplos. En la *Oda a Venecia ante el mar de los teatros*:

mármol en la Dogana como observaba Pound

El verso tiene su dificultad, sobre todo cuando comprobamos que en la obra de Pound no existe esa referencia, no existe pie para la cita de Gimferrer. En Pound encontramos el siguiente verso:

el agua de plata pule el pezón vuelto hacia arriba,
*como observa Poggio*⁷

Hay, pues, un juego de perspectivas en la cita. En primer lugar, el juego fonético Pound/Poggio. Gimferrer, en definitiva, construye una cita falsa. Pero, evidentemente, el dato debe conllevar su interpretación. Ningún proceso referencial que implique un juego de perspectivas es gratuito o inofensivo. Gimferrer construye una cita falsa, sin verdad, porque el poema en el que esta cita se inserta es también un poema sin realidad, un poema sin referente, un poema que no nombra sino que inventa⁸. Es un proceso de coherencia, en un poema falso como la *Oda a Venecia* no cabía una cita que aludiera de forma real, de forma verdadera y no bajo los principios de la ficción y del enmascaramiento poético. Gimferrer es fiel a una idea de verosimilitud. Es también un guiño al lector culto y avezado.

Los procesos referenciales de la poesía de Gimferrer entrañan en sí mismos un potente barroquismo, una complejidad que excede lo que se tildó únicamente de *culturalista* tras la aparición y consagración de la estética novísima. No es así, o en esos términos, como se ha de plantear el problema. A mi juicio, estamos ante un fenómeno de índole epistemológica y que afecta a la percepción de la Realidad por medio del Arte. Y tal postulado nos introduce el segundo ejemplo que había mencionado: *la metapoesía, el*

7. Ezra Pound, *Los Cantos Pisanos*, Madrid, Rialp, 1960, p. 89. (Canto III). El subrayado es mío.

8. Ya Carlos Bousoño ha señalado a propósito de la poesía de Guillermo Carnero que “fácilmente se colegirá que ahora para Carnero, y para quienes comparten sus mismas ideas, *la ficción, como tal, del arte se convierte en tema del arte, el cual no pretenderá ya darnos una ilusión de realidad sino de ficción de arte*”, estudio preliminar a *Ensayo de una teoría de la visión*, *Poesía 1966-1977*, Madrid, Hiperión, 1983, p. 26.

discurso autorreferencial, del que *Arde el mar*⁹ da buena cuenta. Por supuesto, también en *Extraña fruta* persistirá la obsesión metaliteraria, la cual queda convertida, en definitiva, en un problema de epistemología poética.

Lo metapoético entra igualmente en *Extraña fruta*. Y no como un tema secundario, sino como tema que alcanza su plena madurez y evolución. En *Arde el mar*, Gimferrer se interrogaba a sí mismo por la verdad de su poesía: “¿Es verdad lo que escribo?”¹⁰. En *Extraña fruta* esa pregunta alcanza la madurez, su máxima tensión:

cuánto quise decir que mis versos no dicen
cuánto mis versos dicen que yo no sabría decir (...)

Cuando envejezca pensaré en mis versos como en esas inacabadas historias de familia con cenas y despachos y salones¹¹.

.....

en el viento nos llegan los cabellos de una sirena, las arenas doradas,
historias de hombres ahogados en el mar.
¿Qué costas? ¿Qué legiones?¹²

Esas costas y legiones son, precisamente, la verdad de lo poético. *Extraña fruta* supone una evolución hacia el escepticismo y un juicio crítico hacia la propia poesía¹³. No nos debe extrañar que sea éste el último libro escrito en castellano. De alguna manera presentimos que el paradigma literario forjado en *Arde el mar*¹⁴ se está resquebrajando. Son muchos los versos que nos producen esa sensación. Y no desde un punto de vista emotivo sino

9. El discurso autorreferencial lo encontramos ya, en un estado embrionario, en el incipiente *Mensaje del Tetrarca*, Barcelona, 1963. Me refiero a versos como los siguientes, en el poema *Singladuras*: “Oh noches del estaño y de la arcilla,/ no mancilléis el blanco de esta página”; en el poema que da título al libro: “Di la palabra, dila donde pases/ a cuantos hombres en mi reino moran./ Que, como llama volandera, el verbo/ la carnación trasmute a quien lo toca./ Que tu palabra, como estrella o pétalo,/ sea más fuerte que la vida propia”. En definitiva, se está constituyendo el haz de imágenes poéticas que tienen por centro el discurso autorreferencial.

10. *Julio de 1965*, p. 37.

11. *Recuento*, p. 85.

12. *Dido y Eneas*, p. 96.

13. Ya Jenaro Talens señaló que “*Recuento* intenta resumir su poesía anterior con algo de excesiva dureza crítica hacia ella”, en “Reflexiones en torno a la poesía última de Pere Gimferrer”, *Insula*, nº 304, 1972, p. 15. Pero esa negatividad que observa Talens no afecta sólo a su propia poesía, afecta igualmente a la Literatura en general, así se desprende de poemas como *Antagonías* y especialmente en *Dido y Eneas*.

14. *Arde el mar* supone la creación de una estética que se apoya en conceptos como Belleza, Tiempo, y un “yo” poético fundamental, centro del libro, y esto sin entrar en las cuestiones formales y en la retórica literaria. Todos estos elementos favorecen el que se pueda hablar de un paradigma estético y literario, de un canon artístico fundamental.

intelectualmente. Así, en el poema titulado *Homenaje a Robert Louis Stevenson*, encontramos versos que ponen de manifiesto una mengua consciente en las facultades imaginativas, en las facultades para vivir los sueños del “yo” poético:

Pon pancartas azules ISLA TORTUGA EN VENTA
No llegarán más naves a Puerto Providencia
Me falla el corazón y no puedo soñar

Homenaje a R.L. Stevenson se caracteriza, evidentemente, por su referencialidad a otros textos, textos leídos que son evocados por la imaginación del poeta. En este caso, obviamente, es la famosa novela de Stevenson, de especial connotación adolescente, *La isla del Tesoro*. Son las aventuras de los piratas novelescos, su fascinante mundo lo que atrae al “yo” poético en un deseo de convertirse en personaje de novela. La lectura se convierte en realidad, en ilusión de realidad. Pero Gimferrer –y es lo que me interesa señalar especialmente– toma conciencia de estos procesos falsos, ficticios de su poesía, de esa intención de suplantar otras vidas, vidas, además, literarias o cinematográficas¹⁵. Así lo muestran los versos finales de este poema:

Os doy mi vida a cambio de un pendiente de plata
Es hermosa la isla cuando va a amanecer

El poeta da, ofrece su vida a cambio de una prueba, de una constatación, exige que sus sueños tengan realidad. El adolescente que nunca estuvo en Venecia, ahora comienza a pedir pruebas de Venecia. El poeta se desprende de su sueño, de esas imposibles suplantaciones. La épica del adolescente, como indica uno de los primeros versos del poema, está en venta. El corazón se ha cansado de soñar y a “Puerto Providencia” no van a llegar más naves. En definitiva, se está produciendo el resquebrajamiento –la evolución– de la poética contenida en *Arde el mar* y en *La muerte en Beverly Hills*.

Hemos señalado los puntos de confluencia con respecto a *Arde el mar*. Falta por ver, aunque sea de forma sucinta, la confluencia con *La muerte en Beverly Hills*. Hay un dato incuestionable: ambos libros contienen un proyecto estético de modernidad que se cifra en la interacción de los *mass media*

15. Estoy pensando en *La muerte en Beverly Hills*, concretamente en la siguiente reflexión de Félix de Azúa: “¿Nunca te has preguntado quién es el protagonista de las películas que aparecen como metáfora en *La muerte en Beverly Hills* de Gimferrer? Es el propio Gimferrer. El poeta está inmerso en el poema”, en Federico Campbell, *Infame turba*, Barcelona, Lumen, 1971, p. 79. Desde un punto de vista más global y profundo, el proceso de identificación del poeta ya desde lo literario o desde lo fílmico, fue observando sagazmente por Talens: “Se hable de Vellido Dolfos, de D’Annunzio o del mundo de Beverly Hills lo que surge de los poemas es la individualidad de un poeta, de un estupendo poeta, por otra parte. No importa tanto la anécdota como su influencia en la subjetividad del escritor, en definitiva el único y constante tema y protagonista de cada uno de sus libros”, *art. cit.*

–cine y cómic¹⁶, sobre todo– en lo poético. En *Extraña fruta* este proyecto, no obstante, acoge un mayor experimentalismo –un barroquismo referencial, para ser más exactos– que en *La muerte en Beverly Hills*. Otra vez se impone hablar de evolución estética y literaria. *La muerte en Beverly Hills* pretendía una referencialidad fílmica emotiva, melancólica, retrospectiva, era esa idea de un “yo” adolescente evadido en las salas de proyección, un “yo” identificado con los astros del cine de Hollywood, y anhelante de ser él mismo protagonista de una aventura de película. *Extraña fruta* no utiliza la referencialidad fílmica de la misma forma, hay un proceso de ocultación novedoso, debido, posiblemente, a esa veta crítica que venimos señalando, veta crítica que actúa en el escepticismo enmascarador de la Realidad, observable en poemas como *Recuento*, *Antagonías* o *Dido y Eneas*, entre otros.

En conclusión, *Extraña fruta* es el libro que sintetiza o, mejor dicho, armoniza las líneas estéticas y literarias contenidas en los dos libros anteriores. Pero también es *Extraña fruta* un libro que pretende ganar nuevos terrenos –de ahí ese experimentalismo que el propio autor reconoce–, sugerir novedosas ampliaciones de la estética literaria ya creada. Sin embargo, con este libro Gimferrer dio por terminado el ciclo de su poesía en castellano. Posiblemente, los nuevos horizontes que *Extraña fruta* buscaba se cerraban en sí mismos. Con el cambio de lengua literaria se reanimaba el fantasma poético de la nueva voz, los nuevos afanes estéticos¹⁷.

“Extraña fruta” o la pérdida de la fe

En rigor, el tema que pretendo abordar aquí ha sido ya introducido en el capítulo anterior. Efectivamente, es *Extraña fruta* el libro del desasimiento de una creencia, de un fuego poético que se anega en la nada y el vacío. Crisis poética como trasunto de una crisis humana, o la imposibilidad de mantener un sueño, una ilusión de un “yo” poético feliz en su limbo literario o cinematográfico. Y éste es el tono general, esa dicción especialmente melancólica de *Extraña fruta*:

16. Se puede incluir también a la música. El mismo título del libro procede de la canción de Billie Holiday *Strange fruit*. Véase el poema *Canción para Billie Holiday*. No obstante, el tema de la música es heterogéneo de por sí, en un haz que va de Juan Sebastián Bach a Nat King Cole o incluso Paul Anka. Y, sobre todo, no alcanza un desarrollo estético tan potente como el cine o la literatura. Las proyecciones del “yo” poético prefieren otros ámbitos artísticos.

17. No pretendo sumarme a los que ya han hablado sobre el problema que supone el cambio de lengua y nombre (Pedro/Pere) de nuestro autor. Sí, no obstante, soy de los que piensan que el cambio, en parte, tiene un origen interno a la creación poética, esto es, como deseo de desasirse de un paradigma estético fuertemente arraigado y cuya anulación pasaba por un cambio de lengua. Véanse las opiniones de Jenaro Talens, *art. cit.* Y, sobre todo, Ignacio Prat, “la página negra” en *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 220-221.

Extraña fruta en el aire el crepúsculo se ausenta
con una espada con un guante con una bola de cristal
la pecera magnética la cueva del pasado el submarino bajo las
mareas que fulgen¹⁸

Especial atención requiere, en este sentido, el poema titulado *Shadows*¹⁹. En sus versos el “yo” poético se contempla como una sombra, como recuerdo o memoria de un pasado que se desvanece:

sombras en una pecera
una sombra lo mismo que yo márame tiempo márame con tu
helado estilete en el pasillo
hazme sueño y vapor con tu rojo Bazooka
como todos los sueños que la noche no ampara

Y surgen en cadena los sueños que tuvieron lugar en el pasado y que el poeta evoca melancólicamente:

el mar verde en los mapas escolares una raya de tiza en la
pared indica el lugar secreto
recordábamos historias de tesoros y abordajes
saqueando Panamá cómo llamea el fortín la cicatriz de un sable
en mi pecho ardiente y roja²⁰

De esta forma surgen los héroes míticos del “yo” que habita en el pasado:

18. *Canción para Billie Holliday*, p. 76.

19. Gimferrer alude a la película *Shadows* (1960) dirigida por John Cassavetes.

20. *Shadows* es un poema que, a mi juicio, muestra una clara influencia de Pablo García Baena, concretamente, del poema titulado *Bajo la dulce lámpara*, perteneciente al libro *Antiguo Muchacho* (1950). Vid. *Poesía completa 1940-1980*, Madrid, Visor, 1982, pp. 125-127. Tanto *Shadows* como el citado poema de García Baena rememoran desde un impreciso presente el paraíso del niño con sus sueños y fantasías, sus héroes y sus viajes maravillosos. Ambos descubren sus épicas geografías infantiles, y en ambos está presente la desilusión y la sombra final. El transcurso del tiempo, tanto en Baena como en Gimferrer, acaba asesinando a ese “yo” que habita un misterioso tiempo ido. Los deseos no cumplidos son imagen de la muerte. El niño ya es hombre y esa realidad significa un adiós a aquellas viejas épicas de la imaginación. Así el final de *Bajo la dulce lámpara*:

Cuando los días pasaron, él ya supo
que su destino era esperar en la puerta mientras otros pasaban.
Esperar con un brillo de sonrisa en los labios
y la apagada lámpara en la mano.

Lo mismo sucederá en el final de *Shadows*, como luego comprobaremos. Respecto a esta influencia de García Baena que vengo proponiendo he de decir que el propio Gimferrer me la reconoció.

capitán Morgan dame a besar tu escapulario
Vestido de etiqueta descendía hasta el hall un extranjero de
ojos verdes
contrabandista de armas Etiopía Grecia España el Anchluss
muerto de un tiro de revólver mientras jugaba al baccará

Y ese “extranjero de ojos verdes” es el propio Gimferrer, un Gimferrer que se mitifica a sí mismo, o la vivencia soñada de una fantástica aventura como la de ser un “contrabandista de armas” al estilo de Arthur Rimbaud. Pero, y es el punto que más me interesa del poema, el final de *Shadows* sugiere el espejo que da la imagen de la Realidad. El deseo se desvanece y aquél que soñaba viajes ilusorios aparece muerto en el escaparate que supone el poema. Hay una degradación inevitable:

Se expone a un muerto en los escaparates
entre cristales y plásticos y luces de bazar
ciego como un ruiseñor en la cruel primavera

En el poema titulado *Elegía* aparece de nuevo esa visión crítica de la que vengo hablando: Visión crítica que alcanza fuertes dosis de degradación de la propia estética literaria y del “yo” poético:

esta vida que nunca llegue a interpretar
el viento en los pasillos las ventanas abiertas todo es blanco
como en una clínica
todo disuelto como una cápsula de cianuro en la oscuridad
Se proyectan diapositivas con mi historia
entre el pesado olor del cloroformo
Bajo la niebla del quirófano extrañas aves de colores anidan

En esas “diapositivas con mi historia” descansa una reflexión sobre la propia poesía. Téngase en cuenta que en la poética gimferreriana la imagen literaria es uno de los elementos retóricos de mayor importancia. Gimferrer, por otra parte, es consciente de estos procesos como él mismo ha afirmado en alguna entrevista²¹. Reducir, pues, su propia poética, sus imágenes literarias a meras “diapositivas” encierra una degradación crítica importante, además de mostrarnos que se está produciendo la quiebra de un pensamiento poético que había forjado anteriores creaciones.

21. Vid. Arturo Tintero, “Pere Gimferrer se guarda a sí mismo dentro de un verso arcano y mineral”, *Barcarola*, Murcia, nº 19, Diciembre, 1985, p. 191. También: Joaquín Marco, “Poesía es imagen o la poética de Pedro Gimferrer”, en *Ejercicios literarios*, Barcelona, Taber, pp. 427-439.

Pero el poema que más a las claras muestra el proceso crítico que venimos analizando es, sin lugar a dudas, *Recuento*²², donde encontramos una especie de memoria poética, de inventario crítico:

Ensayos he escrito desvaídos borradores esbozos
a la luz de una lámpara
apenas un valor decorativo
como figuras pintadas en la pantalla de una lámpara
piscinas con cisnes de plástico

“Apenas un valor decorativo” así resume Gimferrer los brillos de la exuberancia poética anterior. La sensación de vacío se ha adueñado de poeta y poesía. Es un proceso de madurez y de final. Pero no es Gimferrer un poeta que formule en su escritura una radicalidad humana. Su contención, incluso en poemas como éste, está garantizada. La imagen, aunque sea enormemente crítica, guarda siempre un especial matiz estético, de bella retórica, de elaborada ficción:

Cuando envejezca pensaré en mis versos como en esas inacabadas
historias de familia con cenas y despachos y salones
las sonrisas de mis primas muertas hace tantos años
envejecidas como un vestido de encaje apolillado una muñeca
abandonada en los desvanes

Más adelante, nos encontramos con una alusión a tres personajes históricos: Girolamo Savonarola, Ernesto Guevara y Sandro Botticelli, los tres enlazados por medio de la mirada metafísica –y borgiana– del poeta:

mis ojos han visto la hoguera de Savonarola
la muerte de Ernesto Guevara
y como Sandro Botticelli la fría luz de una plaza desnuda
edificios vacíos como un esbozo de arquitecto
Los milagros de San Zenobio pintado hacia 1500
ya no tenía fe

La explicación de estos versos es algo compleja. Dos de los personajes citados (Savonarola y Botticelli) pertenecen al mismo ámbito histórico –la Florencia de finales del XV–, además Savonarola influyó ideológicamente en el pintor Botticelli. Gimferrer en el *Dietario* vuelve sobre la oscura relación entre estos dos personajes al escribir en la página titulada *En una plaza vacía*. En el *Dietario* Gimferrer nos mencionará también el cuadro de Botticelli *Los milagros de San Zenobio*, a partir del cual describe los nuevos

22. No sólo en *Recuento*, también en *Antagonías*, encontramos que estos dos títulos coinciden con las novelas de Luis Goytisolo. Se trata, según me comunicó Gimferrer, de un homenaje amistoso a Luis Goytisolo, en una época en que ambos autores tuvieron mucho trato.

caminos artísticos del pintor a raíz de la influencia de Savonarola. Más adelante, Gimferrer concluye la influencia de Savonarola en Botticelli de la siguiente forma:

El hombre que ha creído en Savonarola, el hombre que ha visto la muerte de Savonarola, sólo nos puede decir su experiencia del dolor con el lenguaje crudo y secretamente quejumbroso de esta escena irreal²³.

Este texto del *Dietario* se presenta casi como un comentario o glosa a los antes citados versos de *Recuento*. A Gimferrer le llamó la atención la influencia de un hombre como Savonarola en un artista como Botticelli. Pero los versos significan más, no estamos únicamente ante una recreación erudita. A Gimferrer le interesa Botticelli porque “ya no tenía fe” y porque en el cuadro se observa:

un malestar, una sensación de inseguridad, se desprende del desajuste entre los volúmenes nítidos y austeros de los edificios, el trazado irrefrangible del contorno de la plaza y la básica tristeza de estas figuras humanas perdidas en el espacio vacío. Un desencanto de escarcha lo alisa todo²⁴.

Gimferrer, en *Recuento*, pensaría en la “básica tristeza de estas figuras humanas perdidas en el espacio vacío”. Gimferrer utiliza a Botticelli como emblema de un “desencanto”, y es también el “desencanto” que circunda los versos de *Recuento*. Botticelli “ya no tenía fe”, Gimferrer tampoco. El poeta ha construido una oscura y barroca identificación. Ambos, Gimferrer y Botticelli están contemplado “la fría luz de una plaza desnuda i edificios vacíos como un esbozo de arquitecto”. Es un cuadro pero también es la imagen alegórica de la propia poesía. En definitiva, Gimferrer trata de enmascarar – que es también embellecer desde la oscuridad referencial– su pensamiento, trata de infundirle un dinamismo visual, una trascendencia más allá de sí mismo, en el ámbito del Arte a través de la Historia. Y es allí donde Gimferrer encuentra a Botticelli, un bello emblema para justificar el propio desencanto, la propia desazón y la propia pérdida de la fe en su palabra poética.

El final de *Recuento* obrará a modo de conclusión, donde asistimos a una rememoración de un tiempo ido, el tiempo del “yo” adolescente, abiertamente pesimista, negativa y con un significativo presagio de la muerte a través de la imagen de la Morgue:

23. Pere Gimferrer, *Dietario*, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 61.

24. *ibid.*

y a lo lejos la rueda luminosa
música toboganes laberintos
la lluvia en Luna Park y el frío de la Morgue y los recuerdos

En *Antagonías* se reanuda con intensidad la reflexión metapoética, el uso y el abuso del poema como utensilio teórico, tan característico de la estética novísima. Pero en *Antagonías* la metapoesía viene envuelta en un aura de preciso escepticismo, de dubitación sobre la referencialidad de la palabra poética:

las figuras del agua en los nublados cristales,
la lucha de dragones en el cielo borrascoso,
el espacio y el tiempo de un poema, el tono en que se dice,
el ritmo de lectura, las pausas, los silencios, lo que
alude entre paréntesis,
(lo que un poema alude entre paréntesis)
la superposición de imágenes que aluden a la muerte, al amor,
al transcurso del tiempo
(la superposición de imágenes que aluden al poema)

El conflicto entre Realidad y Ficción es ya evidente. Y también es evidente la insuficiencia referencial de la poesía, lo que, a la postre, redundará en una esterilidad humana y un vacío nocional en la palabra poética. Nada existe fuera del poema. Este es sólo una decoración, un bello tapiz para ocultar ese vacío²⁵.

El último poema de *Extraña fruta* contiene en su título una invocación clásica: *Dido y Eneas*. Pero el poema no pretende –frente a lo que pudiera parecer– una visión o un desarrollo del tema virgiliano. Es éste, como *Recuento* o *Antagonías*, otro poema de la negatividad, del espíritu crítico, de la falta de fe en el diseño referencial de la literatura. El poema se inicia con una alusión a cierta traducción de Eliot²⁶ y a la obra de T.E. Hulme²⁷:

25. Bajo este punto de vista, podemos tender un puente con la poética modernista, ya que, como señaló Octavio Paz respecto a Rubén Darío: “No es el amor a la vida sino el horror al vacío el que profiere todas esas metáforas brillantes y sonoras”, “El caracol y la sirena”, *Cuadrivio*, México, J. Mortiz, 1965, p. 21. Vid. José Olivio Jiménez, “Estética del lujo y de la muerte: Sobre *Dibujo de la muerte* (1967) de Guillermo Carnero”, *PSA*, Mayo, 1972, pp. 145-157. Es éste un buen artículo –el mejor hasta la fecha– sobre el componente modernista de la poesía de Carnero y que sirve también para Gimferrer en muchos aspectos. Olivio Jiménez parte también de los análisis de Paz sobre Rubén.
26. La traducción de Eliot a la que se refiere Gimferrer en el inicio de este poema es la que hizo Vicente Gaos, para la colección Adonáis, de *Cuatro cuartetos*. Respecto a la influencia de Eliot, a mi juicio, ésta le viene a Gimferrer a través, precisamente, de los *Cuatro cuartetos*. No es una influencia decisiva, pero sí palpable en temas como el transcurso del tiempo, las imágenes del pasado que vuelve, la identidad y sus máscaras (vid. Antonio Carreño, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, Madrid, Gredos, 1981) y las reflexiones metapoéticas. También cabría hablar de algunas imágenes eliotianas, caso del jardín y de algunas otras, que también se dan en Gimferrer. Y en lo que respecta a este poema

Está bien y es una norma: fuera del paraíso,
recordando, no a Eliot, sino una traducción de Eliot,
(nuestra vida como los pocos versos que quedan de T.E.

Hulme)

Y enseguida comprobamos que el tema virgiliano actúa en el poema a modo de propuesta teórica, con el barniz estético imprescindible que dicho tema proporciona:

Dido y Eneas, sólo una máscara de nieve,
un vaciado de yeso tras el maquillaje escarlata

En el fondo, Gimferrer está invocando la esterilidad de la literatura cuando se pretende ir más allá de la pura ficción, cuando se pretende hacer reales y corpóreas a las sombras que habitan la escritura literaria. Por ello, en definitiva, la literatura quedará reducida a esas “historias de hombres ahogados en el mar”. El escepticismo, especialmente melancólico, determina la visión del poeta y es el principal eje ideológico del poema.

Extraña fruta termina, pues, con la poesía como tema, en la escéptica reflexión sobre la propia literatura y sobre la Literatura del pasado, unidas ambas en la misma visión.

Los flujos ocultos: cine, literatura y cómic en “Extraña fruta”

La poesía de Gimferrer –y en este caso *Extraña fruta* es el ejemplo idóneo– utiliza referencias, alusiones, proyecciones del “yo” poético sacadas del mundo del cine, de la literatura y del cómic, entre los más importantes. Ya en *Arde el mar* este recurso alcanzaba un estético desarrollo y altas dosis de originalidad: allí encontramos personajes como Hoyos y Vinent, D’Annunzio, Wilde, y una de las primeras alusiones al mundo del cine en el poema *Band of angels*²⁸. Pero en *Arde el mar* predomina el mundo literario antes que cualquier otro. Su referencialidad se construye sobre la literatura. *La muerte en Beverly Hills* supone el desplazamiento, el cambio de paradigma estético: de la literatura al mundo del cine americano en su época dorada. Ello supone dar entrada en el poema al mundo contemporáneo, a las formas

Dido y Eneas, podemos relacionarlo con los versos 307-308 de *La tierra baldía*, donde leemos (cito a Eliot por la traducción de J.M^a. Valverde, Madrid, Alianza, 1978): “A Cartago llegué entonces/ ardiendo, ardiendo, ardiendo, ardiendo”; en Gimferrer: “las llamas invadieron las torres de Cartago y sus jardines”.

27. Thomas Ernest Hulme (1883-1917), poeta inglés perteneciente a la corriente imaginista, del que, como señala Gimferrer, han quedado muy pocos versos. Estos han sido traducidos recientemente en el volumen de conjunto titulado *Des imagistes*, edición de Kewin Power, Madrid, Trieste, 1985, pp. 125-131.

28. Este título alude a una novela de 1955, del escritor y poeta norteamericano Robert Penn Warren, del mismo título que el poema. La novela fue llevada al cine por el realizador Raoul Walsh.

de la modernidad en general. *Extraña fruta* se presenta, en este sentido, de nuevo como síntesis entre los referentes artísticos que utilizaban los dos libros anteriores, de manera que encontramos en dicho libro alusiones a la literatura, al cine y también al cómic.

Extraña fruta tiene un cierto aire de inventario de las lecturas preferidas de un “yo” adolescente, un “yo” que habita un tiempo ido, y también, como hemos visto ya, un “yo” en vías de extinción. Ese “yo” quiere enseñarnos sus textos –su vida en sueños fantásticos–. De esta forma surgen esos *Homenajes* a Edgar Allan Poe, a Robert Louis Stevenson o a Julio Verne, éste último aludido en el poema *Arde el mar* a través de su novela *Un capitán de quince años*. Pero además de la literatura de aventuras, existen otras alusiones de variada índole: así en *1960* encontramos una alusión a Sthendal, a Ezra Pound en *Recuento*, a Malcolm Lowry y su novela *Under the Volcano* en *Relato a dos voces* y, en fin, Virgilio, Eliot y Hulme en el último poema del libro. Son, en definitiva, las claves literarias que Gimferrer quiere mostrar a sus lectores. Unas son diáfanas y fáciles de hallar, en otras late una oscura voluntad de barroquismo. Sucede lo mismo con la referencialidad fílmica. Gimferrer acaricia en *Extraña fruta* una artificiosa intención de ocultamiento referencial, intención que se ve reforzada con la promiscuidad de ámbitos que reflejan sus versos. Estudiemos, a modo de ejemplo, el poema titulado *Farewell*. Dicho poema se asienta referencialmente en el film *Shane (Raíces profundas)*, dirigido en 1952 por G. Stevens. Sus protagonistas eran Alan Ladd, en el papel masculino, y Jean Arthur, en el femenino. Alan Ladd, Shane en la película, interpreta el papel de un héroe de *western* especialmente melancólico, característica que, a mi juicio, debió fascinar al cinéfilo Gimferrer. Es, como digo, un héroe un tanto singular, lleno de misterio, de lejanía, y de hermosa mirada melancólica. Sus ojos son azules y lleva dos pistolas nacaradas. Así lo vio Gimferrer:

Como Shane, el hombre de los valles perdidos,
que tenía los ojos azules y cantaba viejas baladas del Oeste,
como Shane, que tenía dos pistolas nacaradas
y la alegría de la inmortalidad en las pupilas,
como Shane, que hablaba de lejanas praderas y bosques, de
osos y serpientes de cascabel,

Pero la intención de Gimferrer no estriba únicamente en contarnos poéticamente el film. Detrás hay todo un alambicado aparato retórico. El poema se presenta como un continuado segundo término de comparación, y se elude, conscientemente, el primer término. Luego volveremos sobre este problema. De otro punto, en la historia de *Shane* se intercalan versos alejados del ámbito de un *western*, y el proceso es llamativo y sugerente:

(Como Shane, que hablaba de...)
de puertos y tifones y sirenas
y del Buque Fantasma,

Gimferrer, en estos dos versos, efectúa un cambio de referencialidad. El autor ahora quiere hablarnos de *El Buque Fantasma*. Es decir, estamos ante una novela de Frederick Marryat²⁹, novela que fue adaptada al cine, y de la cual existe además una versión española protagonizada por Mario Cabré y Ava Gardner, pero *El Buque Fantasma* es también una ópera de Richard Wagner. Y todos estos procesos referenciales están presentes en la alusión del poeta a ese “Buque Fantasma”³⁰. Por otra parte, hay una cuestión que no podemos olvidar: ¿a qué se debe semejante promiscuidad referencial? De un lado, se puede explicar a través de la técnica del *collage*. Pero también se puede conjeturar alguna explicación más interesante, con más significado artístico. Y esta explicación tiene que ver con el problema que nos planteábamos anteriormente. En el primer término de comparación está el “yo” poético. Su elusión obedece a la arquitectura ficticia de las formas del “yo” en la poesía gimferreriana. En conclusión, la intención semántica del poema y su sentido artístico, tal como yo lo interpreto, sería el siguiente:

(Yo soy) como Shane, el hombre de los valles perdidos, (...)

Gimferrer se proyecta sobre su héroe. Y los versos donde se produce la fusión de ámbitos referenciales distintos se explican por la interacción del “yo” poético, por la invasión que el “yo” efectúa sobre el referente Shane:

(Yo soy) como Shane, que hablaba de lejanas praderas y bosques, de
osos y serpientes de cascabel,
(Yo hablaba) de puertos y tifones y sirenas
y del Buque Fantasma

El referente Shane enmudece en aras de la potencia acumulativa del “yo”. Y el “yo” poético sí ha vivido todo tipo de aventuras (recuérdese los *Homenajes* o la épica ensoñación infantil de *Shadwos*). *Farewell* contiene, pues, una referencialidad oscura, promiscua, que resulta ser, a la postre, una pura metafísica del “yo” poético. *Farewell* contiene el complejo mundo de la aspiración del “yo” a la palabra que refleja la vida y la Belleza. No olvidemos que Shane es el dueño de esa palabra (“como Shane, que *hablaba* de lejanas praderas y bosques...”). Pero no acaba aquí todo. El título del poema posee también su singularidad, su estética ocultación, su flujo secreto de significado. Representa el adiós a ese mundo bello y puro que Shane simboliza, el adiós a los fascinantes ideales del adolescente y es también la imposibilidad de seguir acariciando un sueño. Pero no sólo a través del poema se explica el título, existe igualmente una referencialidad fílmica. En el final de la película, Shane debe continuar su camino, debe partir hacia lejanas tierras, volver solitario a los valles perdidos. Pero el protagonista infantil de la

29. Novelista inglés (1792-1848). Algunas de sus novelas fueron traducidas al español a fines del siglo pasado. Este es el caso de *El Buque Fantasma*.

30. Así me lo reconoció el propio Gimferrer.

película no quiere que se marche. Es su amigo. A pesar de todo, Alan Ladd emprende su viaje. Y el niño se despide de él. También Gimferrer, bajo el deseo de autoinclusión e identificación fílmica, se proyecta sobre ese niño que ve partir a su héroe. Ambas referencialidades, la poemática y la fílmica, se complementan.

Farewell es el poema de la ubicuidad del “yo” y donde ese “yo” confiesa un sueño que se disgrega y que huye.

En el poema titulado *Relato a dos voces* volvemos a hallar una sostenida referencialidad fílmica, aunque entremezclada con alusiones a otros ámbitos artísticos. La voluntad de promiscuidad estética es, de nuevo, el artificio dominante. El poema se inicia con la ya reseñada alusión a la novela de Lowry, cuya función estriba en introducir el ambiente mexicano, el cual se continúa a través del film *¡Viva Zapata!*, dirigido por Elia Kazan en 1953, e interpretado por Marlon Brando y Antony Quinn:

la luna desplaza suavemente sus tímpanos
el cielo mueve su lencería rosa
en los ojos vacíos de Zapata
El álbum de fotografías
la susurrante luz de invernaderos
lamparillas rojas de verbena
invitados vean la muerte de Zapata

Pero, de nuevo, se produce un giro referencial. El poema refiere ahora dos películas de la guerra civil española. Se trata del documental de Joris Ivens *Spanish earth* (1937), en el que además participó Ernest Hemingway, y también y con mayor reflejo en el poema, el film *Sierra de Teruel*, realizado durante la guerra civil española por André Malraux:

earth of Spain
muerto en las sierras de Teruel
rosas de escarcha nieve en los ojos cerrados (...)
al miliciano herido le velan las ondinas de la nieve
y a lo lejos el ángel del incendio estremece sus alas cristalinas

La conexión del tema mexicano con el tema de la guerra civil española reside en el mito de la revolución popular. Pero el poema también se inmiscuye en el terreno del cómic. Efectivamente, nos encontramos con la alusión al tradicionalista *Flechas y Pelayos*³¹:

31. El cómic juvenil *Flechas y Pelayos* surgió de la fusión, tras el Decreto de Unificación de 1937, de los semanarios “nacionales” *Pelayo*, editado en San Sebastián por la Junta Nacional Carlista de Guerra, y *Flechas*, semanario de Falange editado en la misma ciudad que el anterior.

el silencio en los cines las tardes del colegio
el país de los lápices de colores
Flechas y Pelayos montan guardia junto a los luceros

Como reflejan los versos citados, *Relato a dos voces* incluye también la historia íntima y retrospectiva del “yo” poético. Al final del poema asistimos a la fusión de esas dos voces, los recuerdos y la imagen fílmica en una promiscua simultaneidad poética:

en abanico abiertas las imágenes
las ametralladoras abrían fuego en abanico
llegaba a clase calado hasta los huesos
pleins feux sur l’assassin lluvias de primavera
pleins feux sur l’assassin de Emiliano Zapata

Es quizá éste uno de los poemas más experimentales de *Extraña fruta*, con una referencialidad que abraza lo emblemático, lo oscuro en esas alusiones complejas y sinuosas, además de interrelacionar mundos distintos, desde la novela de Lowry, la película de Kazan, las películas de la guerra civil española, hasta el cómic y sobre todo los recuerdos del “yo” poético, con esa carga de dulzura y a la vez de algo que se extingue entre las sombras de la pantalla, sea ésta fílmica o de la memoria. Porque esas ametralladoras que abren fuego son también una alegoría de alguien que murió, de ése que “llegaba a clase calado hasta los huesos”.

Por último, nos resta hablar de la interacción del cómic en *Extraña fruta*. Pocos son los ejemplos. Al ya mencionado *Flechas y Pelayos*, hay que añadir el Dick Tracy³² del poema *Arde el mar*:

el humo en los cafetines
Dick Tracy los cristales empañados la música zíngara
los relatos de pulpos serpientes y ballenas

Recuérdese que en este poema se aludía también a una novela de Julio Verne:

Oh ser un capitán de quince años
viejo lobo marino las velas desplegadas
las sirenas de los puertos y el hollín y el silencio en las barcazas

El proceso es significativo, ya que en la novela de Verne el héroe, el capitán de quince años, se llama Dick Sand, luego se establece una homonimia *Dick Sand/ Dick Tracy*. El primero no es explícito en el poema, pero ello no obsta para que sea legítima la comparación. Posiblemente, para Gimferrer ambos sean el mismo símbolo, el mismo conjunto de valores.

32. Cómic americano creado por Chester Gould en 1931.

Conclusión

Extraña fruta, último libro de Gimferrer en castellano, supone la culminación de un ciclo, de un paradigma estético-literario que se había creado en *Arde el mar*. Pero *Extraña fruta* es ante todo el libro oscuro, el poemario de un final, de la extinción de “aquél que allá en Venecia de belleza murió”. Y es también el libro que añade una reflexión compleja sobre el mundo poético de su autor, reflexión que se enmascara en sinuosos artificios referenciales, como ya hemos demostrado.

A la fascinación por la Belleza Gimferrer quiso añadir su disolución, su emblemático arder final, con sus claves y sus ídolos necesarios para tal empresa.