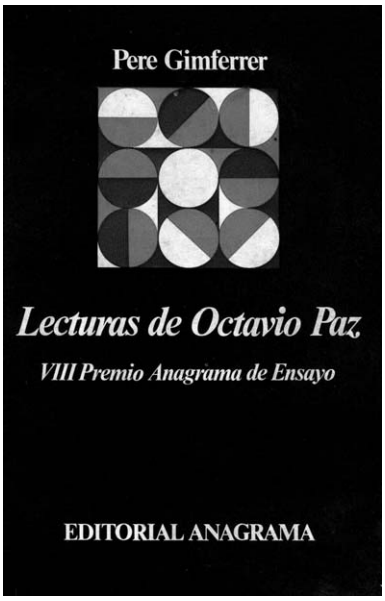
Leopoldo Sánchez Torre



El acuerdo, el acorde: visiones y convergencias de Pere Gimferrer y Octavio Paz

Él creyó captar en el poema la esencial, pero
—tenía que suponer— disculpable, falsedad del arte
Ian McEwan, *Sábado*

Uno de los poemas de *Arde el mar* más apreciados por Octavio Paz fue siempre "Primera visión de marzo", que juzga ya "espléndido" cuando acusa recibo del envío del libro el 17 de abril de 1966, que luego le será dedicado y que, al remitirle Gimferrer la edición preparada por Jordi Gracia para Cátedra, sigue leyendo —según confiesa en carta de 21 de febrero de 1995— "con particular emoción". "Espejeo de palabras y de imágenes", el poema contiene para el Nobel mexicano "pasajes memorables y enigmáticos" en su recuperación de "una tarde de marzo en un jardín inventado, más hecho de palabras que de árboles y fuentes". Con su contrastada perspicacia —y a la vez que da fe de una de las innumerables *convergencias* que pueden constatarse entre ambos poetas, que instauran uno de los diálogos intelectuales más fecundos del siglo pasado—, Paz apunta directamente al corazón de la poética gimferreriana al detectar la condición ficticia no ya del poema, sino del mismo referente: no un jardín, sino una figuración de un jardín ("así, el jardín es otra / imagen o rodeo"), elaborada a partir de un arsenal de experiencia en que lo cultural —de lo literario a lo pictórico, del barroco al modernismo y la vanguardia, del símbolo al psicoanálisis— se adhiere con naturalidad a la reconstrucción autobiográfica —apenas refrenada por la ironía y la autorreferencia—, conformando al cabo un objeto multidimensional que el poema explora con los procedimientos habituales del autor: encadenamiento de imágenes, elipsis, superposición de planos espacio-temporales, juegos de voces, máscaras y perspectivas, variaciones en la enunciación y en el punto de vista, cambios de interlocutor, dislocaciones sintácticas, uso intermitente de registros y niveles discursivos, etc. La reunión y puesta en obra de tales mecanismos —de tal "gruesa artillería"— se explica por esa misma gravidez de un referente que, por lo demás, sólo se considera real en la medida en que ha sido sometido al filtro de la creación y se ha hecho poema.

En "Primera visión de marzo", la experiencia se *transustancia* a la vez en visión y en visión de una visión, lo que explica que la poesía sea el motivo central del poema. En efecto, el poeta rastrea su identidad en una "visión" autoconsciente de una vida "tan ajena y tan mía, así interpuesta / como engaño o arte", residente pretérito "en este otro jardín / ya no cierto", para reconocerse "visión, sueño yo mismo" y exponerse entregado "al repertorio / de emociones y usos de poeta". Y así lo expresa de nuevo en otros momentos tan representativos de su obra como *L'espai desert*, donde, incitados por el propio discurso, no resulta impropio movilizar una lectura en clave metapoética, actualizando el *cuerpo* que da pie a la textualización como símbolo de la *palabra*. Si la poesía es, como en repetidas ocasiones sostiene Gimferrer, la *fijación de un instante en la percepción*, la operación que la posibilita es la visión. Pero se trata de una visión que es, simultáneamente, contemplación y revelación de lo visto y de quien ve, ver y *ver viéndose*: "hay un tiempo / para mis movimientos y un tiempo para mirarlos / desde dentro, el tiempo de ser y el de saber, / el de mirar y el de sentir que nos miramos, / que nos estamos mirando, el tiempo del acto / y el de la visión del acto" (*L'espai desert*, IV). El jardín resultante de la construcción poé-

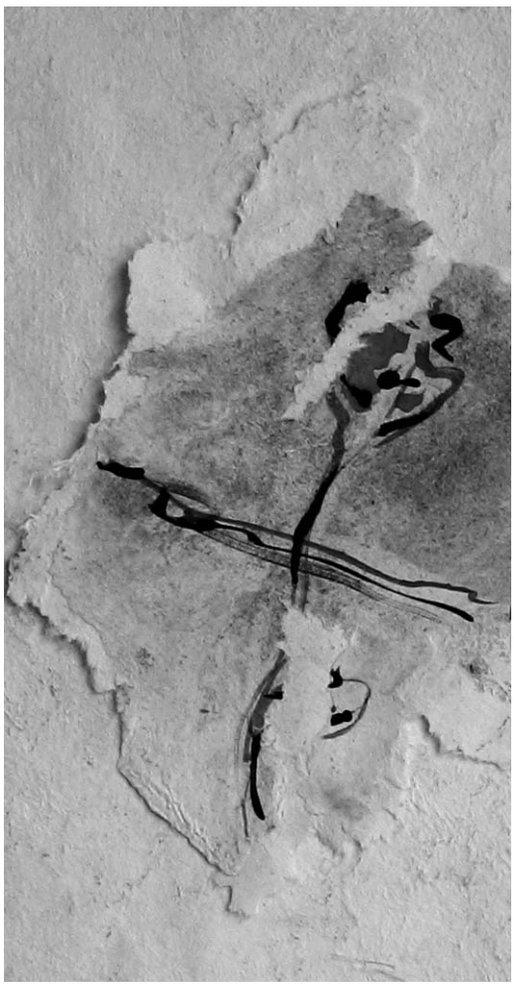
tica es, como el de partida, una figuración, una nueva figuración que incorpora ahora, en espejo, la conciencia de serlo. Por eso al final de "Primera visión de marzo" todo se manifiesta cierto, pero cierto "como en un buen cuadro", con la vaporosa certeza de la ficción artística.

Retomando la correspondencia simbólica entre cuerpo y palabra, un poema posterior, titulado precisamente "Visió", se cierra con estos versos: "Único, el instante / es pasado y es presente, y ahora recuerdo / que ahora te desnudo, fulgurante, y ahora / te abrazaba, y te veo ahora, ya vista, / bajo el falso maquillaje del cielo vacío, / y tu cuerpo, tan incierto, es lo único cierto: / es la certeza hecha resplandor". Dada la conjunción de sus planteamientos estéticos, no es extraño que Octavio Paz haya destacado el verso final del poema —"que habrían envidiado Valéry y Góngora si lo hubiesen conocido"— y haya visto sintetizada en él la "plena y gozosa afirmación/aceptación de la realidad" (24 abril de 1975) que percibe en la serie de *Tres poemes* a la que pertenece. La confusión temporal, de ostensible remisión eliotiana, formulada expresamente y acentuada por los cambios en los tiempos verbales y la iteración del deíctico, viene a asentar la difuminación de los límites entre el arte y la experiencia, también subrayada por el enérgico conceptismo de los dos versos últimos. La "aceptación de la realidad" que consigna Paz se hace, pues, admitiendo la soberanía del "falso maquillaje" del artificio y habilitando la creación de una realidad otra en el poema, que es la que en verdad se afirma.

Ya en "Primera visión de marzo" cruzaba el poeta la mirada propia y la ajena, la vivencia y el recuerdo, la experiencia y la ficción: "Veo / con otros ojos, no los míos, esta plaza / soñada en otros tiempos, hoy vivida". A este respecto, son asimismo iluminadores estos otros versos de "Visió", que enuncian con paradójica nitidez la reversibilidad de realidad y poesía: "En dos tiempos distintos, / la palabra y el cuerpo, la pupila / y el desnudo que la crea". La palabra nombra el cuerpo, la pupila percibe el cuerpo, pero es el cuerpo el que crea la mirada. Por eso al hablar del cuerpo hablamos del hablar; por eso al hablar del mundo hablamos del lenguaje y al hablar del lenguaje hablamos del mundo, pero del mundo creado en el poema. Por eso, "decimos la palabra, pero no decimos el mundo" ("Exili", *El vendaval*). En la misma carta de 1966 citada arriba, Paz aplaude la actitud gimferreriana ante el lenguaje y la equipara a la de Huidobro, "crítica y creadora", que "al enfrentarse con el lenguaje se enfrenta con los fundamentos del mundo". Y añade: "El mundo *no* es lo que vemos ni, sobre todo, lo que *decimos*. Para decir al mundo hay que inventar otra vez todo el lenguaje —todo el mundo que es un lenguaje". Gimferrer, por su parte, al analizar años después la significación radical de un experimento como *Blanco*, se pregunta: "Sabemos que la palabra nombra el mundo, pero ¿nombrarlo es conocerlo?". Él mismo aporta una respuesta viable en "Llum de Velintònia", que concluye así: "La palabra de un hombre hace existente lo real: / en la luz, podemos ver como jardín el jardín". Esa lucha con las palabras es, para el autor de *Piedra de sol*, el origen de la modernidad poética y de los mejores poemas de *Arde el mar*, que "son a un tiempo canto (y crítica) de la realidad y del lenguaje".

El del poema es un decir paradójico; el poema, como escribe Gimferrer en "Primera visión de marzo", está "vivo en su contradicción". En la última sección, tras invocar la necesidad de un orden para la dispersión que genera y funda la escritura ("Ordenar estos datos es tal vez poesía"), se da entrada al lector en un apóstrofe reticente respecto a la capacidad del lenguaje para la aprehensión y representación de la realidad: "Así puedo deciros / esto o aquello, aproximarme apenas / a la verdad inaprensible" (quizá no esté de más aquí el recuerdo de este

Pere Gimferrer. Barcelona 2005
(Fotografía de Jorge de Cominges)



pasaje de *El arco y la lira*: "Nunca la imagen quiere decir esto o aquello. Más bien sucede lo contrario [...]: la imagen dice esto y aquello al mismo tiempo. Y aun: esto es aquello"). Semejante formulación de la *cortedad del decir* encontramos pocos años después en "Segunda visión de marzo" (*Els miralls*), continuación, complemento y diríase que resolución de las vacilaciones del texto de *Arde el mar*; se reconoce que "el poema a un tiempo sufre la imperiosa necesidad de designar lo real / y no lo puede designar: le son precisas las paráfrasis", pero también que "sólo un poema puede explicar" la realidad. Aunque sea creando otra realidad, aunque sea a costa de exhibir "las dos caras del espejo", la palabra "es tal vez un esfuerzo de lucidez, y la simultaneidad de planos / corresponde en ella a la complejidad de un experiencia". "La experiencia poética —asevera Paz— es irreductible a la palabra y, no obstante, sólo la palabra la expresa", por lo que la imagen "es recurso desesperado contra el silencio que nos invade cada vez que intentamos expresar la terrible experiencia de lo que nos rodea y de nosotros mismos" (*El arco y la lira*). La visión, pues, como antes se apuntaba, es no sólo contemplación, sino también —sobre todo— revelación.

Gimferrer ha puesto de relieve en obras artísticas coincidentes con su poética (Tàpies, De Chirico, entre otros) esta doble faceta de la visión, que implica "ver sabiendo que vemos" y, mediante la fijación del instante, conocer sabiendo que conocemos. Pero sólo copiaré un fragmento de sus *Lecturas de Octavio Paz* que contiene una nueva muestra de las convergencias entre ambos escritores, nutrientes para ellos y para quienes hoy tenemos la suerte de que se hayan materializado en escritura; la fracción de experiencia que inmoviliza el poema se convierte en "un instante privilegiado, en el espacio en que puede recibirse un *choque*, como dice Joan Miró aludiendo, no ya a obras plásticas, sino incluso a cualesquiera objetos que, en unas circunstancias determinadas, con independencia de su naturaleza intrínseca, son susceptibles, ante un individuo receptivo a ellos, de romper el encadenamiento de causas y efectos habituales de los que está formada la existencia cotidiana y revelarse de pronto —a tal *choque* vemos ahora que puede también llamársele revelación— en su radical extrañeza, en la irreductible condición de insólita que tiene cualquier cosa que veamos por primera vez, porque por primera vez la aislamos de la indiferenciada masa de información que nos transmiten constantemente los sentidos. En último término, cualquier poema se encamina a suscitar ese instante de revelación, que sólo existe porque existe el poema". La poesía, en fin, como *un gran caer en la cuenta*, como diría José Ángel Valente y como se sugiere, con la familiar enunciación vacilante, en "Primera visión de marzo": "la pausa entre relámpago y relámpago / cuando en la oscuridad todo se espera / y de pronto llegó (¿pero era esto?)".

Estas confluencias entre el pensamiento poético de Gimferrer y de Paz, transparentadas tanto en los trabajos críticos que mutuamente se dedicaron como en su correspondencia (recogida la del segundo en el volumen *Memorias y palabras*, editado por Seix Barral en 1999, que aquí se ha estado citando), se deben, por supuesto, a la inserción de sus poéticas en la abundosa mina de las escrituras de la modernidad. La explotación de estas vetas por Gimferrer y muchos de sus compañeros de viaje desde mediados de los sesenta quizá haya sido consecuencia, por igual, de su permeabilidad a las primeras codificaciones críticas del paradigma moderno (realizadas, entre otros, por Paz desde *El arco y la lira*, que se publica por vez primera en 1956, el mismo año en que aparece *Estructura de la lírica moderna*, de Hugo Friedrich, y que habrían de encontrar pronto un efecto multiplicador en la crítica universitaria) y de su aversión a las poéticas imperantes —o, al menos, a las más *visibles*—, confiadas en la comunicabilidad, la primacía del sujeto y la transitividad de la poesía, nociones frente a las cuales

los novísimos recuperan las de desrealización, deshumanización (expresión indirecta del yo, "reserva sentimental") y autonomía del lenguaje.

Las conexiones que se están señalando van, pues, mucho más allá de lo personal, y deben ser consideradas, en su formato de diálogo continuado e inquisitivo, como una manifestación representativa de la afirmación de las poéticas de la modernidad. Si Gimferrer encarece la función de enlace que la poesía de Paz desempeña entre la generación del 27 y la suya, éste coincide con quienes ven en el autor de *Fortuny* y otros poetas coetáneos —con hipérbole comprensible, pero inaceptable en su porosa rotundidad— una suerte de renacimiento de la poesía española que se caracterizaría por la restauración —y, con el tiempo, la vigilancia más o menos resistente y consistente— de lo que el propio Paz bautizó como la "tradición de la ruptura".

Ahora bien: Octavio Paz, en una admirable muestra de sagacidad crítica y de capacidad de autoanálisis, acierta a comprender que, en la poesía gimferreriana, sobre la base de los principios de la modernidad, se ha colado un intruso pero inevitable y oportuno factor de diferenciación, y que la aceptación de tales postulados no puede resolverse inercial e inocentemente a mediados de los sesenta. Lo hace cuando, en la ya mencionada carta en la que responde al envío de la reedición de 1994 de *Arde el mar*, equipara su itinerario poético al del poeta catalán y observa que, pese a la necesidad compartida de "volver a empezar", de reelaborar "movimientos poéticos que habían cambiado la sensibilidad, el pensamiento y aun la sintaxis, pero que ya habían terminado", existe entre ellos una *disyunción* decisiva y muy sintomática: la suscitada por la presencia de un *agente provocador*, la ironía, que es índice y consecuencia de un nuevo tiempo histórico, el de la posmodernidad, en el que el trascendentalismo y las certezas de las poéticas modernas se reformulan en virtud de la adopción y la irradiación de una mirada desmitificadora ("La vanguardia se reía a carcajadas del pasado, sobre todo del pasado inmediato: tú sonríes ante la carcajada de la vanguardia. Así creas una distancia. […] Es la sonrisa que apenas es una sonrisa, es la melancolía en el entusiasmo, es la niebla en una temprana primavera"). Y, claro está, esta divergencia no deriva de "una cuestión de temperamento (aunque también eso cuenta) sino de la historia de la sensibilidad moderna". El poeta no puede, en otras palabras, sustraerse a ella: el poema y la poesía se cumplen —así lo ha dicho también Octavio Paz— a expensas del poeta.

No creo que constituya un necio descenso al gelatinoso territorio de lo anecdótico, después de lo indicado en las líneas precedentes, la reproducción del siguiente fragmento de otra carta de Paz a Gimferrer, ésta de 19 de enero de 1987, en la que el mexicano celebra la poesía como una forma de amistad y reutiliza un hábil juego de palabras que en *El arco y la lira* había aplicado al diálogo de los enamorados: "Recordaré siempre nuestras conversaciones y paseos en Madrid; no tanto lo que dijimos como nuestra emoción, nuestra sorpresa y nuestra alegría al encontrar correspondencias en nuestras ideas y nuestra afirmaciones estéticas, en los nombres admirados y en las obras, en fin, ese continuo rimar que es la verdadera amistad. No es que la amistad sea un género poético sino que la poesía es una forma de amistad, ¿no crees? La poesía: el acuerdo, el acorde". A este acuerdo, a este acorde puede y debe sumarse quien tenga curiosidad por conocer cuáles fueron algunas de las líneas maestras de la poesía y el pensamiento poéticos del siglo XX, pero también quien trate de saber por dónde discurren hoy y por dónde discurrirán en el futuro aquélla y éste, por qué nuevos senderos se bifurca el jardín —"este otro jardín / ya no cierto"— de la sensibilidad moderna.