

# REFLEXIONS SOBRE LA PARAULA POÈTICA

DISCURS LLEGIT EL DIA 15 DE MAIG DE 2008  
EN L'ACTE DE RECEPCIÓ PÚBLICA DE

PERE GIMFERRER

a la

REIAL ACADÈMIA DE BONES LLETRES  
DE BARCELONA

i contestació de l'Acadèmic Numerari

ALBERTO BLECUA



REIAL ACADÈMIA DE BONES LLETRES DE BARCELONA

Barcelona 2008

# REFLEXIONS SOBRE LA PARAULA POÈTICA

DISCURS LLEGIT EL DIA 15 DE MAIG DE 2008

EN L'ACTE DE RECEPCIÓ PÚBLICA DE

PERE GIMFERRER

a la

REIAL ACADÈMIA DE BONES LLETRES  
DE BARCELONA

i contestació de l'Acadèmic Numerari

ALBERTO BLECUA



REIAL ACADÈMIA DE BONES LLETRES DE BARCELONA

Barcelona 2008

© Pere Gimferrer, 2008

Fotocomposició: Víctor Igual, S. L.

Imprès a Talleres Gráficos Vigor, S. A.

Dipòsit Legal: B. 24.591 - 2008

Senyors Acadèmics:

Moltes vegades ho he dit jo mateix, i sens dubte no he estat l'únic a dir-ho: la paraula poètica es caracteritza pel fet de donar a l'expressió verbal una funcionalitat diferent de la que té en la seva comesa habitual. Com afirma T. S. Eliot a fi de descriure, per contrast, l'estil de Djuna Barnes, és alguna cosa totalment distinta dels «sons que fan els éssers humans en les seves simples necessitats diàries de comunicació». En altres paraules, ja ho havia dit en vers Mallarmé: «Donar un sentit més pur als mots de la tribu». El meu predecessor en aquesta medalla acadèmica, José María Valverde Pacheco, digué de si mateix que, fins que va conèixer i llegir a fons els poetes d'expressió castellana d'Amèrica (no puc precisar si pensava sobretot en Rubén Darío o més aviat en Neruda, Vallejo i d'altres encara posteriors), usava el llenguatge com si fos «amb pinces», i la seva relació amb els mots canvià substancialment després d'aquelles coneixences (per bé que això és més aviat la percepció que ell tenia, i la simple lectura no ens dóna aquesta evidència, car hi trobem sempre la mateixa empremta de la paraula nítida i transparent, particularment en el llarg i bell poema nupcial, com altrament en tota la seva obra lírica, des

d'*Hombre de Dios* i *La espera* fins a *La conquista de este mundo*, passant per *Voces y acompañamientos para San Mateo* i tots els poemes que acabaren confegint *Enseñanzas de la edad* i després *Ser de palabra*, publicat en la col·lecció «Ocnos», del consell editorial de la qual jo formava part, amb un esment molt particularment emotiu per a *Il Giorno del Perdono*, preciosa edició bilingüe feta a Roma el 1986 de només 100 exemplars numerats i pintats a mà, que conservo dedicada). De la mateixa manera, Valverde tenia el costum de dir que, a partir d'un cert moment, la poesia l'havia abandonat: en tots dos casos, ell, precís traductor dels texts de Heidegger sobre Hölderlin, manifestava una aguda captació, per presència o bé per absència, de la naturalesa de la paraula poètica. El lector, per exemple, del llibre fonamental de Valverde sobre Azorín, o de la seva exemplar *Breve historia y antología de la Estética*, o de la seva tan reveladora i simptomàtica *Viena: fin del Imperio*, o de les seves traduccions, volgudament literals i filològiques, a la faisó que curiosament Carles Riba anomenava, parlant de si mateix, «interlinear Hachette», de poetes com ara Rilke, Eliot o Gabriel Ferrater (i, en el cas d'aquest darrer, que jo mateix vaig traduir repartint-me amb Valverde la feina per iniciativa meua, puc respondre tant de la diversitat de les nostres opcions de traducció poètica com del respecte absolut al poema original), aquest hipotètic lector, com deia, si eventualment no sabés que Valverde era poeta (o bé, hauria dit potser ell, que ho havia estat), podia teòricament no sospitar-ho, per bé que aquesta presumpció no és ja sostenible davant la traducció en vers del *Faust* de Goethe, ni de certes pàgines de la *Historia de la literatura universal*, redactada en

col·laboració amb Martí de Riquer, resplendent signatari de la meua candidatura acadèmica, i únic dels tres vivent avui, per desaparició de Francisco Marsá i Joan Perucho, tan recordats. Vivencialment, en qualsevol cas, no era possible de percebre Valverde sinó com algú profundament inserit en la poesia i apregonat en el boscam dels mots, i, al capdavant, era poètica tota la seva visió del món. Sense necessitat, doncs, ni tan sols de fer esment dels seus *Estudios sobre la palabra poética*, del 1952, o bé del seu volum *Guillermo de Humboldt y la filosofía del lenguaje*, del 1955, només el capteniment de Valverde respecte a la poesia pròpia i aliena donava implícita, per reflexió o bé per refracció, la situació central del mot en el poema, i, al capdavant, és l'atenció al mot allò que atorga la més pregonada unitat a la seva trajectòria, aparentment diversificada, de poeta, assagista i traductor. Succeir Valverde és, doncs, una invitació, també, a reflexionar sobre la paraula poètica.

En principi, tenim tendència a creure, per una banda, que la paraula poètica es troba en relació amb els mots amb què hem après a designar les coses del món circumdant, i, per altra banda, que es caracteritza per la clara diferenciació immediata de l'expressió més usual. Totes dues coses, encara que semblin contradictòries, són certes, però no exhaureixen les possibilitats de la paraula poètica. Una gran part de la veracitat, precisament, de Gabriel Ferrater (i, en el seu temps, d'Ausias March, encara que els lectors d'avui no ho percebin tan fàcilment) deriva, és ben cert, del fet d'usar els mots de cada dia; podem, en canvi, dir tot el contrari de Góngora o de Foix, clarament allunyats de la parla de l'entorn; la superioritat estètica d'un poeta no

pot procedir mai, tanmateix, de la naturalesa de l'opció triada, sinó simplement del talent de cadascú i dels resultats assolits. En versos de Rafael Alberti: «Poeta, por ser claro no se es mejor poeta. / Por oscuro, poeta –no lo olvides–, tampoco». (March no és obscur: ho sembla, ara, per la distància temporal, la tensió expressiva i la transmissió textual corrupta.) Sense necessitat, d'altra banda, de situar-nos en territoris que per raons històriques hagin esdevingut plurilingües, és evident que l'obra poètica de Rilke en francès, o les *Cantigas* d'Alfonso el Sabio en gallec, o la poesia en toscà del barceloní Benet Garret, dit «il Caritteo», ens arriben amb tanta nitidesa com la poesia escrita en cada moment pels seus conterranis en llengua autòctona, i voluntàriament no faig esment de l'obra en llatí dels poetes medievals o renaixentistes, per tal com, amb tota evidència, el caire de la tria era aquí diferent.

La paraula poètica és, doncs, alhora tributària dels mots usuals i de llur història, i, per paradoxa, va adreçada cap a un sistema expressiu del tot allunyat de l'usual, i això és tan vàlid, precisament, per a Góngora i Foix com per a Ausias March o Gabriel Ferrater. És, doncs, el caràcter externament no instrumental i no utilitari del llenguatge poètic allò que sobretot el defineix, i aquest fet no es contradiu amb l'afirmació d'Isidore Ducasse, quan decidí deixar de signar com a Comte de Lautréamont: «La poesia ha de tenir per objecte la veritat pràctica». Afirmació ben semblant, per cert, a la coneguda apreciació programàtica de Gabriel Ferrater sobre un poema amb tant de sentit com una carta comercial: tot això és veritable, però la practicitat postulada per Ducasse i el sentit postulat per Ferrater es desvien clara-

ment, s'esbiaixen del tot, respecte a la vida diària, o, més ben dit, incideixen en una altra zona de la vida diària, la pròpia del poema, i que, sense el poema, ni tan sols fóra formulada. Per aquest camí, arribarem fins a un darrer pas (que no van fer ni Góngora ni Foix ni March ni Ferrater ni tan sols Lautréamont, però sí Rimbaud, Neruda o Éluard): els mots poden desvincular-se no tan sols de la seva funcionalitat habitual sinó fins i tot de la seva semàntica i actuar com si fossin sons en l'espai acústic o volums i colors en el camp visual: el fet que aquesta opció només sigui la de determinada llei de poetes en determinades àrees de la seva obra no lleva que sigui una conseqüència, per bé que no pas ni de bon tros l'única possible, de l'autonomia inicial respecte al llenguatge corrent.

Com Ovidi ens explica de si mateix, comencem a escriure poesia per un doble enlluernament: el dels poemes que llegim i el dels poetes que els escriuen. Evidentment, el segon enlluernament deriva del primer. Una pregunta pertinent, però, és per què a determinats éssers humans, amb independència del grau de talent personal que puguin tenir, els enlluerna la poesia, que és sens dubte alhora la forma més primigènia i també la més complexa de l'expressió literària, la que pot abraçar en un sol feix la creació purament oral dels pastors fulbé o peul de Mali o Senegal i la destil·lació de gabinet de Mallarmé. La raó sembla òbvia: a més d'un impuls imitatiu cap a allò percebut com a bellesa, aquesta bellesa, en si mateixa, constitueix una de les poques respostes (potser, amb l'erotisme, l'única resposta íntegrament inherent a cada persona) a la necessitat de trobar un sentit que transcendeixi la successió dispersa d'esdeveniments de la vida diària: en



el poema, nosaltres prenem significació davant de nosaltres mateixos, i la nostra vida esdevé, en el sentit medieval, una gesta: pròpiament, tot poema és, doncs, una cançó de gesta, en la precisa accepció de les tan admirablement estudiades per Martí de Riquer; però el protagonista de la cançó de gesta, ara, és cada poeta i cada lector. D'això, naturalment, en podem dir arrogància i desig d'autoafirmació, però també voluntat de certesa.

La paraula poètica, doncs, és alhora una estilització i una reinterpretació de les nostres vides. La coneguda imatge d'Ausias March «Places, carrers e delitables ors / sien cercquats ab recont de grans gestes», per bé que referida en el seu origen literal a l'evocació festiva d'un passat cavalleresc, es pot aplicar, també, al paisatge que de la nostra existència configura el poema. ¿És possible llegir, en el traç de la nostra vida, una significació transcendent o transcendida, com un dibuix en filigrana, o potser com l'exposició a la claror adequada d'un escrit en tinta simpàtica? Implícitament, el poema dona això per suposat, i respon així a una de les inquietuds principals, no sempre conscientment formulada, de tot ésser humà. No hem de descartar, altrament, que la funció principal del poema sigui, més que no pas merament fer-nos percebre un sentit de conjunt de la nostra vida, produir en nosaltres una reacció en virtut de la qual allò que el poema revela i mostra modificarà no tan sols la nostra percepció dels fets sinó el seu decurs mateix, en la mesura que el determinen la nostra voluntat i el nostre grau d'autoconsciència, per tal com el poema pot variar la forma que tenim d'acarar-nos al real i en darrer terme la nostra conducta també: és, o fóra, així, el poema alhora una explicació de la

nostra experiència i una modificació no tan sols de l'apreciació retrospectiva que en tenim sinó del seu mateix corrent evolutiu i, sense jugar amb els mots, volítiu. Aquella frase de Píndar que Unamuno tenia el costum de traduir, a la seva manera peculiar, dient «Aprèn a fer-te aquell que ets» fóra, així –i, de fet, és probablement–, el sentit de l'operativitat de la paraula poètica.

¿És, doncs, com a Roma es deia de la història, la poesia «mestra de la vida»? No pas en el mateix sentit, sens dubte; si, per esmentar exemples precisament romans, Tàcit o Sallusti ens poden ensenyar a reconèixer la reaparició de les mateixes tipologies humanes i situacions sota aparences potser externament diferents, Ovidi o Virgili, en descobrir latències del passat, ens ensenyen a veure el món i a veure'ns a nosaltres mateixos en una perspectiva que la simple experiència fenomènica no ens hauria donat mai: el quest de cadascun de nosaltres, en els mots que destrien i garbellen i enllumenen l'existència. Aquests mots, però, tant poden referir-se, de manera inerte i dolguda i lancinant, a la nostra vida diària –com és el cas d'alguns dels poemes més corprenedors d'Ovidi, d'Ausias March, de Garcilaso de la Vega, de Baudelaire, de Leopardi o de Rubén Darío–, com, si més no en aparença, atènyer una mena de grandesa sobrehumana, feta de sentències lapidàries com monuments de marbre o genets de bronze; pensem en certs passatges, externament objectius i, al primer cop d'ull, només narratius o descriptius, de Dante, Góngora, Racine, Shakespeare o Wallace Stevens; però cal remarcar que, en aquests mateixos poetes, hi trobarem, també, en d'altres zones, el to més íntim i més desvalgut: n'hi ha prou de llegir certs fragments autobiogràfics de la *Commedia*,

o els sonets de Góngora sobre la seva vellúria i malaltia, o els de Shakespeare sobre la passió amorosa, o, en el cas particularment difícil i revés de Wallace Stevens, un poema com «Sunday Morning», o, escàpols entre els versos columnaris de Racine, aquells llambreigs o llambregades que delaten, com en un reflex fugaç vist per una escletxa, la reverberació de l'home rere l'orfebreria dels mots.

Com el filòsof, el poeta cerca i troba una veritat, dellà els mots i tanmateix per mitjà dels mots, i això és tan cert respecte als filòsofs que s'expressen d'una manera que ens pot semblar més acostada a la poesia –Heràclit o Heidegger, per exemple– com respecte als que, part defora, adopten la forma d'un discurs fèrrriament lògic, volgudament nu de tot esclat: Spinoza o Wittgenstein, per exemple. ¿Hem de pensar, per això, que la ment de tot poeta és, com recordà Marià Manent que Maxwell deia de la de T. S. Eliot, instintivament filosòfica o bé, inversament, que la filosofia és una forma de poesia? Tots recordem grans poetes que no semblen tenir cap particular relació amb la filosofia, com és el cas d'Apollinaire, Aragon, Cocteau o Alberti; però això no vol dir que l'estilística no pugui acarrerar les seves obres cap al redós filosòfic, perquè potser ells, personalment, no eren filòsofs, però és difícil que un poema no tingui una significació filosòfica, derivada de l'ús peculiar que s'hi fa dels mots; i, en d'altres poetes –des de Dante fins a Hölderlin, des de Pessoa fins a Eliot, des de Rilke fins a Ungaretti, des de Riba fins a Octavio Paz–, la filosofia és indestria-ble del mester líric.

El poema és, doncs, un objecte ambigu: impersonal i personalíssim alhora, quotidià i insòlit, autònom de sentit i carregat de pensa-

ment latent en el seu teixit mateix. Aquesta fascinant condició enigmàtica és la que sempre, de manera bipolar, ha seduït els poetes mateixos, dividits entre la pura atracció dels mots i la capacitat que els mots tenen de suscitar pensament. Aquest pensament, però, no neix necessàriament de conceptes, sinó que pot néixer d'imatges; en aquest sentit, cal dir que, en tots els casos, neix, abans que de res més, del ritme i del so. En prou conegudes paraules de Goethe, el poeta és algú que pensa en imatges; i cal afegir que, en poesia, fins i tot els conceptes esdevenen imatges, ja que no visuals, potser, sí sonores. En un mateix poeta, posem per cas Quevedo, un vers pot bastir una imatge sobretot visual («y su epitafio la sangrienta luna», que tanmateix cela una elaboració conceptual molt complexa) i un altre pot semblar externament fet només de conceptes («¡Aquí de los antaños que he vivido!»), però és evident que conté una personificació, i que aquests «antaños» no són meres denominacions temporals, sinó criatures de la ment que tenen una vida pròpia en el poema, cosa que, fora del poema, no té ni el mot «antano» ni el seu plural, ben improbable en el llenguatge parlat.

De la mateixa manera, l'excel·lent tirallonga sobre el temps present, el temps passat i el temps futur que obre el primer dels *Quatre quartets* d'Eliot –i que em sembla que és massa llarga per citar-la aquí literalment *in extenso* sense risc de trencar el fil del discurs– rep la seva eficàcia, a més de l'impacte no pas negligible del que té d'insòlit com a íncipit d'un poema, de la distribució dels sons i els ritmes accentuals, i, en això, les particions de vers i, per tant, de l'espai tipogràfic, en la tradició post-Mallarmé, hi tenen un paper decisiu. Hi

ha d'altres possibilitats: en un sol vers, que clou un sonet, J. V. Foix pot barrejar personificació explícita i termes abstractes: «Les hosts d'escarcellers del Tot i l'U», i resulta palès que, encara que des del punt de vista accentual i conceptual, manen «del Tot i l'U», la imatge, duplicada, d'unes «hosts» que, a més, són «d'escarcellers», domina la percepció que el lector té del decasíl·lab. És també complexa la transició del primer al segon vers d'un poema tardà (1908, ara fa cent anys) de Rubén Darío: «En las constelaciones Pitágoras leía, / yo en las constelaciones pitagóricas leo», on, ultra la gairebé total paronomàsia, ens trobem en el mateix tronc o família d'un poema d'Octavio Paz («Pero miro hacia arriba: / las estrellas escriben») que al seu torn en glosa un de Claudi Ptolemeu recollit a l'Antologia Palatina (IX, 57), i en la nissaga, també, de les «constelacions caldees» de Philip Larkin, interacció, tots aquests passatges, del còsmic i l'intel·lectiu.

Molts dels poetes que he esmentat, i també jo mateix, hem escrit, a més, prosa: sovint assaig, a vegades dietaris o autobiografia, en alguns casos fins i tot narrativa de ficció o a frec de la ficció tècnica-ment, alguns cops també teatre. ¿Hem de pensar, per això, que la poesia es manifesta tan sols en l'obra lírica o el vers estRICTE? Tots sabem que, etimològicament, el mot «poesia» fa referència a qualsevol forma de creació artística de caràcter verbal, i les principals definicions de poesia dels repertoris lèxics en català (ja des de Pompeu Fabra), castellà o anglès, per exemple, no es limiten pas certament al vers, ni tan sols a la prosa lírica. Julien Gracq, traspassat fa pocs mesos, era poeta en tota la seva admirable obra narrativa, i és tan poeta

J. V. Foix al *Diari 1918* o a *Cròniques de l'ultrason* com a *Sol, i de dol* o *Les irreals omegues*, i Rimbaud tant a *Une saison en enfer*, *Un cœur sous une soutane* o les *Illuminations* com a «Le bateau ivre», per no dir molts més exemples. Només d'alguns assaigs de caràcter molt estrictament tècnic de certs poetes podem dir que no són poesia sinó estilística, com s'esdevé amb determinats texts de Dámaso Alonso, Gabriel Ferrater o T. S. Eliot, a vegades; inversament, l'estilística portada al seu extrem més radical, en el cas dels treballs de Roman Jakobson aplegats ara en el volum d'obra selecta *Poesia de la gramàtica i gramàtica de la poesia*, conté tanta revelació lúcida, precisa i obsedida sobre el llenguatge poètic que és impossible no creure que Jakobson és tan poeta, en aquests escrits, com els poetes que hi estudia.

Tot això ens duu naturalment a pensar en la complexa malla, en la xarxa de relacions entre les paraules i la vida personal del poeta. Un dels principals paradigmes alhora de la impersonalitat del text i de la personalitat extrema de la pròpia figura, Jorge Luis Borges, va escriure: «Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas», tenint, però, la lucidesa de titular un dels seus llibres en vers *El otro, el mismo*: molt llunyà, podem recordar l'eco del «JE est un autre», de Rimbaud, naturalment, i també el «Deixeu-me sol, que só molts», o «Ésser molts i ningú», de Foix, que fan immediatament pensar en Pessoa.

Tots els poetes som, alhora, l'individu que viu la nostra existència personal i l'autor dels nostres texts poètics; l'un i l'altre s'entrecreuen, i d'aquest entrecreuament de tots dos neix la nostra veritable identitat, bifurcada i múltiple, però unitària al capdavant, feta de su-

perposicions; la funció de coneixença del poema comença, doncs, per ser coneixença del poeta mateix; cada poeta arriba a ser més plenament qui és en virtut del guany de coneixement que li dóna l'escriptura dels poemes. Sovint ens sembla que la identitat que transparen els texts es troba per damunt de la de l'autor, baldament l'autor siguem nosaltres mateixos; això passa, evidentment, perquè qualsevol realitat objectivada en escriptura esdevé, a l'interior del text, arquetípic, i, de retruc, projecta una llum diferent –talment una ombra que fos lluminosa, l'altra faç d'aquella «obscure clarté» de què parlava Corneille–, de manera diríem que retrospectiva, sobre aquella persona que la va confegir. Però no és pas, ni de bon tros, sempre segur que aquesta identitat existeixi sinó en funció dels texts; una altra cosa és que, posats a dir qui som realment, pensem potser més aviat en l'individu que en el poeta, o a l'inrevés; tanmateix, aquesta distinció, al primer cop d'ull del tot pertinent, potser és sofisticada: en la mesura que escrivim, la presumpta identitat nostra com algú separat del fet d'escriure és una hipòtesi especulativa només: escrivim, i escriure ens modifica, i no és realista pensar en un teòric jo no escriptor, perquè aquest jo ja no existeix, cosa que de tota manera no lleva la insatisfacció íntima que sovint neix de l'evidència que les persones, a diferència dels texts, no som immutables, no ens trobem fixos en aquella identitat que cada poema constitueix i conté. L'hem conquerida gràcies al poema, sí, però la conquerim també gràcies a l'amor: existeix només en l'espai i el temps del poema, existeix només en l'espai i el temps de l'amor. Però ¿qui escriu el poema? Dir que ho fa el poeta sembla una petició de principi: el poeta, respecte a

cada text, existeix només després d'escrit el poema, no pas abans. I, de la mateixa manera, ¿qui acompleix els actes i viu l'experiència de l'amor? Els amants no són amants sinó precisament perquè viuen aquesta experiència, no preexistent a l'amor, com la de la poesia no és preexistent al poema. Aquí toquem, i se'ns esllavissa, un dels punts essencials de la condició del poeta i de la condició de l'amant. Com deia Vicente Aleixandre en el seu discurs d'ingrés acadèmic: «Sí, un intento de comunión con lo absoluto: esto será ciegamente el amor en el hombre». No és cap secret que els meus dos darrers llibres publicats tracten precisament d'això: de l'intent de conquerir alhora l'absolut amorós i l'absolut poètic. He dit a posta «l'intent»: assolir aquest absolut del tot fóra, en el cas de l'amor, la impossible fusió total del propi ésser en l'ésser de l'altre, i, en el cas de la poesia, la pura innecessarietat del llenguatge per plètora i saturació de si mateix, com l'albirem en certes formes pictòriques extremes, només aparentment antagòniques o dissemblants (el traç de Vermeer, el de Monet, el de Tàpies) respecte a la pintura que Duchamp anomenava «retiniana» o en el barbotejar de l'èxtasi inefable del místic («un no sé qué que quedan balbuciendo» de sant Joan de la Creu), o els blancs tantalitzadors d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé. I és en aquest punt on he de fer meus els darrers versos del darrer poema del recull d'Ausias March: «No vull dir pus d'ací avant / per no ser dit fexuch per lonch; / perçò lo meu parlar estronch», que són, naturalment, l'altra cara de l'exclamació de Dante: «Oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto! E questo, a quel ch' i' vidi / è tanto, che non basta a dicer "poco"!». El tema de la *Comme-*



*dia* no és, certament, el seu aparat teològic, com més d'un cop em digué el catòlic Valverde: allò que veu Dante és l'absolut de la paraula. He gosat demanar això a l'amor i a la poesia: és aquesta voluntat, que no he deixat mai de petja, més probablement que no pas la meua escriptura, allò que m'ha dut a trobar-me avui en aquest lloc. He de donar les gràcies al meu amor aquí present, Cuca de Cominges, a la paraula poètica, i a totes aquelles persones que ara m'acullen, segellant un gest fratern de fa temps. Moltes gràcies.

P. G.

# DISCURS DE CONTESTACIÓ

per

ALBERTO BLECUA

Señores Académicos:

Esperando a *PG*. Diez años de tardanza esperando el discurso de Pere Gimferrer desde su nombramiento como académico son, sin duda, numerosos. Supera a Horacio. No importa: los muros de este palacio de los Requesens emiten unos efluvios vitales que conservan a los académicos –los *fortunatiores seneces*– hasta alcanzar la venerable edad de centenarios. Don Pedro Bohigas, excelente persona y filólogo, dejó este mundo a los 104 años y el P. Tusquets me regaló en el 2000 una fotocopia encuadernada de su primer libro de poemas –hoy se llaman «poemarios»– en castellano y, ahí es nada, publicado en 1917, en los aledaños de *Campos de Castilla* (1915). Y recuerdo que en una de las sesiones académicas en la que asistíamos ocho o doce gatos, me decía mi queridísimo maestro Riquer: «Mira, Alberto, entre todos llegamos hasta Carlomagno.» Así que, Pere Gimferrer, puedes estar tranquilo porque hubiéramos podido esperar algunos años más. No te quiero decir cuántos libros escribirás en el interim hasta que la muerte nos separe. Que la supongo dilatada y no escondida. Acuérdate, sin embargo, de asistir a nuestras sesiones académicas, que aunque no son el colmo de una jocundi-

dad a la manera de Charles Spencer Chaplin –Charlot en tu lengua–, están bastante bien.

Componer un panegírico de Pere Gimferrer es tarea fácil: nos limitamos a poner en ristra la treintena de sus libros y ya está. Decir, en cambio, algo nuevo y sustancioso es labor que sobrepasa a ingenios más fértiles y sabios que el del autor de esta *laudatio*. El oyente interesado y curioso podrá encontrar copiosa bibliografía en el prólogo de Jordi Gracia (1994) a *Arde el mar*, en la revista *Zurgai* de diciembre de 2006, de Bilbao, que le ha dedicado un estupendo homenaje y, sobre todo, en la página web de Enric Bou en Brown University.

Es Pere Gimferrer, como decía un pie de foto de la *Ilustración Hispanoamericana* de don Marcelino Menéndez Pelayo de 1901, un «insigne polígrafo español». Ha escrito poesía, monografías críticas sobre poetas –Foix, Octavio Paz– o pintores –Tàpies, Miró, Max Ernst; dietarios; novelas, *Fortuny*; innumerables artículos sobre cine o literatura –*Los raros*, *Valències*. Siempre con novedades estéticas y perspectivas nuevas. Tanto en catalán como en castellano. Estudió en los Escolapios de Balmes, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades, y después Derecho y Filología, artes abandonadas antes de concluir las. Él se dedicó a lo que le llevaba su vocación de escritor: a leer y a aconsejar a las editoriales. Esa ha sido su gran labor social. Pere Gimferrer ha sido galardonado con todos premios posibles. Sólo le falta el Nobel, pero puede llegar, dada la longevidad de nuestra Academia. El último ha sido el muy merecido Octavio Paz. El primero fue el Nacional de Literatura (*olim*, José Antonio). Conta-

ba entonces 21 años. Recibió el de Poesía. Azorín, con *España clara*, el de Prosa. Jordi Gracia ha narrado con singular conocimiento de causa los avatares de este premio sobre *Arde el mar*.

Permítanme que comience *ab interitu Meleagri*. No recuerdo bien cuándo tuve la ventura de conocer personalmente a Pere Gimferrer. Sé que fue después de 1963, porque él, memoria estupenda, me lo dijo. Desde 1959 y 1960 yo conocía a Joaquín Buxó Montesinos, abogado y, sobre todo, excelente poeta y amigo. Era Joaquín en la Caja de Ahorros de la Diputación el encargado de cultura. Joaquín, como le pasaba al conde de Lemos, según sus aristotélicos contemporáneos, amaba a los poetas «porque cada animal busca a sus semejantes». Siempre organizaba una revista de cultura y luego una colección de poesía. Tuvo la feliz idea de crear una colección titulada «De trigo y voz provisto». Allí aparecieron unos cuantos libros que yo ilustré —era vocación que luego se perdió. Joaquín fue una gran persona que amaba la poesía del 27 y no andaba muy bien con la estética del momento, la de la poesía social. En el año 1962, un *puer senex* le pasó sus primeros poemas. Se trataba de unos fragmentos de *Malienus* y de *Mensaje del Tetrarca*. Ese joven poeta era Pere Gimferrer. Buxó, con estupendo criterio, publicó en 1963 este último libro, breve y extraordinario. Yo lo leí dactilografiado —creo que no lo conservo— para acompañarlo de unas ilustraciones que no son las que los poemas exigían. No están, sin embargo, del todo mal. Fue libro poco leído, salvo por Álvaro Cunqueiro, y que, no obstante, contiene en germen y en fruto lo que ha sido la gran obra renovadora de Pere Gimferrer. Hizo bien en incluir los fragmentos de *Malienus* y el *Men-*

*saje del Tetrarca en Poesía* (1988), pues éste era libro más citado que leído que se liquidó y algunos ejemplares –estupendas joyas– aparecieron por los Encantes. Como nota curiosa, que no se suele mencionar, diré que en la solapa se presentaba al autor con la edad de 23 años. Tenía 18, pero parecía poco seria tanta juventud. Aunque, en realidad, todos los grandes escritores han sido –*est Deus in nobis*– gente muy precoz. No los enumero para no competir con las listas eruditas de nuestro querido académico, que los conoce en su totalidad *a tempore et a loco*.

En el *Mensaje del Tetrarca* está Gimferrer casi entero, salvo lo veneciano. Pero allí surge el mar, la voz apocalíptica y vertiginosa, el ritmo de los versos y, sobre todo, la lengua poética innovadora y las imágenes –espadas, jinetes, mares. Nunca olvidaré estos versos del poema «Marea»:

*Aunque a sesgo da el sol en mis ergástulas,  
si recordar al hombre fuese dado,  
la poterna mis tercios abrirían  
a la caballería de los años (...)*

Y ¡*Aberración del paria en sus letrinas!* (...) (MT, p. 29).

En 1966 publica en El Bardo, gran atisbo de Batlló, su libro más emblemático: *Arde el mar*. Con título albertiano y gongorino, recibió, como se ha dicho, el Premio Nacional de Poesía. Tuvo un éxito inmediato y creó escuela, la de Barcelona. En los *Nueve novísimos* (1970) –algunos no tanto, como Vázquez Montalbán–, Castellet tuvo la feliz intuición crítica de reunir a esos jóvenes poetas que, en general, se-

guían las huellas del maestro Gimferrer, como así lo han reconocido los propios autores. No cayó tan bien el modelo barcelonés en la estepa castellana –polvo, sudor y hierro– y Sabino Ordás –pseudónimo de Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y José María Merino, insignes narradores– escribió en el diario *Pueblo*, de Madrid, una serie de artículos (1978-1979), que, entre otras cosas, decían lo siguiente: «Consagraba aquella antología de cuatro barceloneses, de dos valencianos y tres comparsas, una larga teoría de ecuaciones cuyo enunciado podría ser más o menos éste: Lo Barcelona-Lo Veneciano-Lo Marilyn-Lo Elegante-Lo Periférico-Lo Bello. Mas como su sistema era maniqueísta, establecía al tiempo una teoría antónima: Lo Estepario-Lo Mesetario-Lo Interior-Lo Feo-Lo marxista-Lo Secano.»

Había estado Gimferrer a los 16 años en un viaje a Venecia. En su poesía de la experiencia rememora esos recuerdos en la célebre «Oda a Venecia ante el mar de los teatros», quizá el poema más emblemático de *Arde el mar*. En este libro, breve, hay de todo: desde homenajes a heterodoxos –como Agrippa d’Aubigné– hasta una imitación de Guillén, pero con la voz propia.

En 1968 publica *La muerte en Beverly Hills*. Es, en realidad un poema extenso, surrealista y próximo a Alberti o Gerardo Diego. Creo que es inferior a *Arde el mar*. Y ya Pere Gimferrer se dedicó a la poesía catalana y a otras prosas.

Y, en efecto, a partir de este año –supongo que a raíz de su amor por María Rosa– Pere Gimferrer se entregó a la creación en catalán en prosa y verso. Así aparecen los libros de crítica de arte –Miró, Tàpies, Ernst– y la colección de poemas que se abre con *Els miralls* y que se

cierra con *El diamant dins l'aigua* (2001), que recoge una colección de poemas de diversas fechas, todos por primera vez datados –como se encarga de indicar el propio autor, que a partir de entonces data todos los poemas, numerosos los del ciclo dedicado a Cuca. *El diamant dins l'aigua* es una colección de 20 (o 21 con la dedicatoria en francés) poemas compuestos entre 1994 y diciembre de 2000 agrupados por orden temático. Como en otras ocasiones la métrica y la lengua son los núcleos centrales, pero aquí se incluyen textos de intención política (Lasa y Zabala). Algunos de los amorosos, como el *Matinada* que abre la sección III, «Lleis d' Amor», son excepcionales.

En 1981-1982 publicó *Dietari* en *El Correo Catalán*. Obra admirable, originalísima dentro del género. En esta magnífica colección de artículos está todo Pere Gimferrer en su más alto grado. En ellos se mezcla la autobiografía –el yo poético y el real, como es habitual en nuestro académico– y el extraordinario, único, envidiable conocimiento de la literatura que guarda asombrosamente en el archivo de la memoria. Y no sólo las obras sino también las vidas de los autores, lo que le permite relacionar una anécdota biográfica con el texto literario. En el extenso índice de autores y obras el lector puede apreciar la ingente cantidad de lecturas. Y, además, lo que no es frecuente en lectores voraces, como Borges, por ejemplo, apenas se repiten más de dos o tres ocasiones. Y la extensa toponimia, la urbana, sobre todo, que aflora de continuo en ese poeta audaz, cosmopolita. Para una valoración menos exigua remito al excelente prólogo de Castellet.

Es *Fortuny* (1983) una novela insólita, en el contenido y en la prosa. Se trata de una biografía de los Fortuny y de los Madrazo. Sin ac-



ción, porque, en realidad, se trata del ejemplo más extremo del *ut pictura poesis*. Cada capítulo es un cuadro, ya de los protagonistas, ya de otros personajes literarios.

Dos cancioneros petrarquistas –con perdón de Petrarca–, porque constituyen, sí, un cancionero, pero no de la *donna angelicata* sino de musas de carne y hueso, las que bailan y enseñan la pierna: las musas modernas. Se dice –mi conocimiento sobre la bibliografía dedicada a Gimferrer es bastante raquítico– que Pere Gimferrer dejó de escribir en castellano porque su poética estaba exhausta. Creo que no. En uno de sus últimos libros –*Amor en vilo* (2006)–, complementario de *Interludio azul* (2006) –estupendo título y portada–, nuestro querido académico da razón de por qué ha vuelto a la lengua de Cervantes. La leo porque tiene notable interés:

«Algo manda y es decisivo: dada la naturaleza de este libro (y de 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, y ello es independiente de que ambos hablemos con otras personas en catalán, y, en mi caso particular en cuanto escritor, nada tiene que ver con la conocida actitud que mantengo respecto a los derechos y deberes que para todos supone la existencia de la lengua catalana y su tradición literaria desde Ramon Llull» (*Interludio*, p. 107).

El primer cancionero está dedicado a María Rosa, extraordinaria persona. Pocos poetas –salvo Eugenio Salazar de Alarcón (ca. 1600)– han dedicado tantos y tan apasionados poemas de amor a sus esposas. Es *Mascarada* (1996) un libro de poemas de amor más bien profano,

donde el poeta relata con bastantes detalles algunos actos sexuales que nosotros, que nos morimos de castos y de sencillos, no podemos leer aquí. Su complementario es *L'agent provocador*, comenzado en 1979 –los tres primeros capítulos– y concluido en 1997-1998 –los cuatro restantes. Es libro autobiográfico en el que se relatan sus inicios personales –en el claustro del alma de su despacho adolescente– y las crisis literarias –la *sequedad* como santa Teresa–, y sobre todo el proceso amoroso con María Rosa a partir de escenas o recuerdos puntuales. Estupendo libro donde no faltan algunos cotilleos necesarios para la cabal interpretación de esa maravillosa coyuntura de amor. Cantaba el poeta de Cancionero: «Lugar y tiempo y ventura / muchos hay que lo han tenido, / pero pocos han sabido / gozar de la coyuntura.» Pere Gimferrer, sí.

El segundo cancionero está constituido por el amor a Cuca. Como se ha dicho, aquí vuelve a aparecer el amante bilingüe. En efecto, Cuca y Pere se amaron en castellano. Han pasado los años –«el tiempo que ni vuelve ni tropieza»–, cerca de 40, y, a la vuelta del camino, su lengua amorosa no era sino la del cancionero saliniano y albertiano –*Amor en vilo*–, que consta de 151 poemas, casi todos en sonetos, con diferentes metros. Precioso cancionero que utiliza las metáforas petrarquistas de la descripción de la amada –no sé muy bien el color de los ojos de Cuca, porque el poeta, daltónico de amor, vacila en su recuerdo. Pero también otras más sensuales, que, dada la castidad de esta venerable Academia, no mencionaré, no vaya a ser que sus muros nos impidan llegar a centenarios. Y es, sobre todo, un ejercicio literario. Dígalo el sutil artificio de las rimas –con qué rima Cuca o, ya

en su libro siguiente, *alivio*, que rima con Tito *Livio*— que imprimen, además, un toque irónico, divertido, a los poemas. Casi todos están escritos en los meses de 2004 y 2005. Increíble vena poética. Pero hay más: en fechas muy próximas los fervientes seguidores del poeta podrán tener en sus manos, no sé si trémulas, el último libro de nuestro querido poeta que publica Seix Barral. Se intitula *Tornado* y es la continuación de *Amor en vilo*. Se trata de una colección de setenta sonetos o pseudosonetos y odas o elegías —y algún poema en prosa, muy bueno— dedicados a su amada Cuca. Están compuestos entre el 26-II-2006 y el 14-IV-2008. Yo diría que es el mejor libro en verso —en prosa es, para mí, *Dietari*— que ha creado nuestro nuevo, antiguo y tardano académico.

«Toda poesía es de circunstancias», decía Goethe. Sí y no. Existe la poesía de la experiencia, que es, en general, la de Pere Gimferrer. Todo panegírico sí es de circunstancias y, a veces, las circunstancias obligan a lo que el hombre no quiere. No es este mi caso. Mi experiencia panegírica es modesta, pero creo que he aprendido que tiene la virtud de obligar a leer las obras de los homenajeados y, además, en sincronía y diacronía. Es experiencia muy recomendable porque no es lo mismo recordar unos textos impresos hace 40 años que volver a leerlos. Y todos. Se descubren numerosas novedades porque se actúa como lector y como crítico. Fue el caso de Carmen Riera. Extraordinaria narradora y excelente crítica. Y, desde luego, con Pere Gimferrer, tan diverso y, a la vez, tan uno. Con esta contestación he aprendido —y comprendido— quién es Pere Gimferrer, diacrónico-sincrónico. Y es excelente como *poeta* —en el sentido aristotélico— y

como persona: sentimental, sensible, sensitivo. Sí, nuestro académico pertenece a esa extraña categoría de personas que son de inteligencia admirable pero también de sensibilidades únicas. Nosotros recibimos hoy y aquí al gran poeta del amor –que mueve el cielo y las estrellas– de unas sus amadas y de todo.

Pere Gimferrer, admiradísimo y queridísimo poeta, *benvingut siguis al si de la nostra alma Acadèmia.*

