LA TRAMA DE LOS GÉNEROS EN *LOS RAROS* DE PERE GIMFERRER (Y UNA CODA DE POÉTICA)[1]

THE GENRE PLOT IN *LOS RAROS* BY PERE GIMFERRER (AND A POETICS CODA)

Enrique SERRANO ASENJO
I.U.I. en Patrimonio y Humanidades
Universidad de Zaragoza

Resumen: El trabajo estudia la colección de artículos *Los raros* de Pere Gimferrer. A partir del modelo del libro homónimo de Rubén Darío, el autor aborda el género del retrato literario de un modo personal, pues lo enfoca a partir de las obras, por lo que cabe considerar los suyos como retratos metonímicos. En ellos se pueden integrar otros géneros como las memorias, la crítica y hasta la historia literaria. El ulterior análisis del tema de la luz, conduce a recoger alusiones pertinentes sobre la poética del creador. Al final, las obras olvidadas que se pretende rescatar revelan aspectos comunes con el escritor lector que Gimferrer es y con nosotros, de modo que se supera el concepto de "rareza" para reivindicar su lectura.

Palabras clave: Pere Gimferrer, *Los raros*, retrato literario, poética.

Abstract: This paper studies the article collection *Los raros* by Pere Gimferrer. Originating from the model of Ruben Darío's namesake book, the author tackles the genre of literary portrait in a personal manner. He approaches it from the works, so his own can be considered as metonymic portraits. Other genres like memoirs, critics and even literary history can be integrated in them. The subsequent analysis in the subject of light leads to the gathering of appropriate allusions about the creator's poetics. In the end, the forgotten works that he hopes to recover, reveal common aspects with the writer-reader Gimferrer and with us, so that the concept of "rarity" is overcome in order to reclaim their reading.

Key words: Pere Gimferrer, *Los raros*, literary portrait, poetics.

[1] Este artículo se inserta en el marco del proyecto de investigación "El retrato y su relación con otros géneros literarios (Mundo hispánico siglos XVIII-XXI)", con la ayuda de la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, referencia: PGC2018-093465-B-I00.

TROPELÍAS

Pere Gimferrer abre la serie "Los raros" en *El País. Suplemento Libros* el 30 de octubre de 1983, la termina el 9 de junio de 1985 y ya el mismo año se publica el volumen homónimo que recopila el conjunto de artículos. Desde el título mismo estamos ante una evidencia más de la profesión de fe modernista del autor, en realidad postmodernista confesa (Gimferrer en Cuadra Sola, 1985: 22), que remite al fundamental *Los raros* de Rubén Darío, cuya primera edición data de aquel 1896 que asistió al triunfo del movimiento con *Prosas profanas y otros poemas.* Repetidamente el escritor barcelonés ha expresado una deuda crucial con su antecesor, hasta el punto de situarlo en la raíz del despertar de su vocación poética (Gimferrer, 1987: XV; 1996: 21), no en vano Ignacio Prat sentenció: "segundo Darío, Pedro Gimferrer" (1982: 11-12). Túa Blesa, estudioso destacado también de Prat, insiste sobre la presencia constante de la producción de Darío en la del inventor de *Fortuny*: "Muy visible […] en la serie *Los raros*" (2010a: 19).

La obra, a pesar de ser tan significativa, apenas si ha recibido atención por parte de los investigadores[2]. Al respecto, este trabajo no aspira a solucionar tal carencia que requiere no menos de una monografía detallada, a causa de la riqueza apabullante del texto y de su complejidad, por ejemplo en cuanto a referencias culturales. Mi objetivo, más modesto, consiste en proponer una aproximación desde el plano genérico y, a continuación, analizar el tratamiento del tema de la luz, uno de los recurrentes en este libro de importancia capital en la obra gimferreriana: por su calidad y porque su naturaleza metaliteraria permite acopiar información reveladora a la hora de comprender mejor el resto de la trayectoria del creador[3].

El punto de partida viene dado por el nombre mismo del texto, pues el libro dariano al que remite supone un hito en el arte del retrato en nuestra lengua. Así pues, el homenaje de Gimferrer, de entrada, encaja en lo que Jordi Gracia ha denominado "la semblanza creativa de escritores" (2015: 186). Solo que el significado de "raros" no resulta el mismo en uno y otro caso, como el propio escritor se encarga de puntualizar al abrir su obra: "los raros en el libro epónimo son individuos, no obras" (Gimferrer, 1985a: 5)[4]. En su caso ocurre justamente al revés: "los raros" son obras que por un motivo u otro no se leen, o se leen mal, o se comprenden de manera defectuosa, posibilidades que, al cabo, suponen otras formas de no ser leídas. Por consiguiente, la cuestión aquí es leer o no leer. De ahí la formidable

[2] A pesar de alguna opinión tan entusiasta como la de Octavio Paz, expuesta en carta al autor de 10 de octubre de 1985: "Es un libro fascinante. Escribes ya en una prosa admirable, la mejor quizá de España: clara, veloz, con suavidades felinas y centelleos súbitos. Hace pensar, más que en la prosa española moderna, en los mejores de América: Reyes, Villaurrutia, Borges. Sin embargo, no se parece a ninguno de ellos" (1999: 295).

[3] Trinis Antonietta Messina Fajardo indica al respecto que el libro "es síntesis valiosa de su estética, suprema expresión culturalista contra la vulgaridad prosaica" (2018: 176).

[4] Los números de página que siguen a las citas de la obra a partir de ahora remiten a esta edición. La serie comprende 84 artículos, de los que el primero, "El país de los raros", al que pertenece la frase reproducida, funciona como prólogo, y el último, "La rueda de los raros", como epílogo.

TROPELÍAS

paradoja, que culmina esta obra: "Quizá lo raro es ser lector. Borges: ¿el raro supremo?" (p. 256). Ni por entonces, ni a la fecha es una mala pregunta sobre el poeta bibliotecario.

Gimferrer practica de un modo radicalmente personal el arte del retrato o la semblanza: para empezar, los concibe como obras artísticas cuidadosamente diseñadas, según declaró al prologar la segunda edición del volumen (1999: 5). Enric Bou ya advertía un aire de familia en diversos títulos del autor por aquellos años, el *Dietari*, *Fortuny*[5] o *Los raros*, a saber: prosas breves, cercanas a lo poético, formando una especie de *puzzle* donde se pueden discernir voces diversas (1989: 37). Sugiero que, desde otro punto de vista, para el volumen ahora objeto de análisis el rompecabezas cabe plantearlo como un entramado de géneros que se insertan en el molde del retrato, de un modo que acaso quepa considerar como ejemplo de lo que Claudio Guillén llamaba "interliterariedad" (2007: 17), en resumen, la presencia de un género literario dentro de otro (Soria Olmedo, 2017: 21)[6].

A diferencia de lo común en la obra dariana, donde de forma abrumadora, bien que no exclusiva, se reúnen efigies de contemporáneos, Gimferrer sitúa a sus autores en el pasado, remoto en ocasiones. Esto explica, pero solo un tanto, que haya tan pocos retratos propiamente dichos en el libro. Cuando así sucede, el autor en realidad esboza ejercicios de écfrasis: describe alguna foto o, más a menudo, grabados o imágenes insertas en los libros que presenta. Sirve de muestra el inicio del artículo dedicado a Armand Obiols:

> Para mí sólo es un rostro: una fotografía, en la única edición de sus poemas. Se trata de un hombre ya en la madurez de su vida, aunque lejano de la vejez todavía; en los ojos, en la boca, una ironía suave, pero también la resolución de una inteligencia penetrante […] Sobre todo, el rostro de un hombre que mereció haber vivido en otra época, en otro país más propicio, algo de lo que creemos apreciar en las fotos de Eugenio d'Ors también, con la diferencia de que en la testa orsiana hay un matiz olímpico, estatuario (pp. 206-207).

Como evidencia la cita, al retratista sobre todo le importa la etopeya del modelo, en consonancia con el factor moral a que tiende su escritura en último término y sobre la que vuelvo más abajo. Junto a este enfoque el otro elemento clave que descubre el pasaje es que, para Gimferrer, la lectura requiere una actitud reflexiva de quien la ejerce. El comienzo: "Para mí sólo es un rostro…" empieza a desmentirse de inmediato. No solo es un rostro, sino una escritura. Esto es, en el fondo el autor exige a sus lectores algo no muy distinto de lo que él mismo realiza constantemente: una labor de crítica y "cocreación", necesita lectores cómplices, activos, que culminen su inicial trabajo creador. Dos detalles más: son características de su manera de retratar las constantes relaciones literarias, las iluminadoras alusiones que sin tregua establece, con Eugenio d'Ors en este caso. Y a modo de contexto para dar sentido y razón de ser a la serie misma, se descubre una sociedad literaria, la española, deficiente, a lo largo de la época contemporánea al menos y sin duda en el presente del articulista. También a este respecto habrá que hacer hincapié en adelante.

---

[5] Sobre la novela ha de verse: Lídia Carol Geronès, Fortuny *de Pere Gimferrer o un* bric-à-brac *de la* belle époque. *Una novel.la singular en el panorama narratiu català dels anys vuitanta*, tesis doctoral, Universitat de Girona, 2016. Debo el conocimiento de este trabajo a la generosidad del profesor Túa Blesa, a quien hago constar mi agradecimiento mejor.

[6] No es posible aquí realizar una comparación en pormenor entre los libros de Gimferrer y Darío, pero es evidente que la obra del nicaragüense ya plantea en lo esencial el citado modo de proceder, como bien han advertido los trabajos de Enrique Anderson-Imbert (1967: 69-70), Ludwig Schrader (1970: 96) o Jorge Eduardo Arellano (1996: 60).

Los retratos más característicos compilados en *Los raros* poseen todavía mayor brevedad, acorde con las apenas dos páginas que conforman cada colaboración y esta es una nueva diferencia con el volumen que los inspira, donde se extienden notoriamente: "En el frontispicio, [el general] Miller aparece con expresión soñadora, ante un fondo de valles dilatados y picachos nevados en la cumbre; calza espuelas, y sostiene en una mano un catalejo y en la otra la empuñadura de un sable" (p. 141). Importa sobre todo aquí señalar la naturaleza metonímica de la imagen que transmite Gimferrer de su personaje: un fondo alusivo a las tierras peruanas por las que lucha y ciertos objetos definitorios de la profesión militar. A mi manera de ver, esto supone la marca fundamental del arte del retrato de nuestro autor: no le interesan tanto los rostros, aunque pueda a veces tener acceso a ellos, sino determinados elementos próximos a los individuos que los identifican. Y singularmente sus palabras, pues todos escriben. Así llega hasta el extremo de eludir deliberadamente la cara de un autor, para quedarse con su tocado: "Las enciclopedias nos muestran su rostro: luce una perla en el turbante" (p. 95). No sigue descripción alguna, no es relevante ahí, salvo el poder evocador de la perla en el exotismo del turbante. La brevedad y capacidad de sugerencia estética se imponen y el discreto lector, el buen entendedor requerido, debe poner su parte en este proceso de comunicación que, como se verá, en rigor consiste en un proceso de iluminación.

La identificación entre el autor y la obra vertebra el conjunto y permite ciertos juegos de ambigüedad calculada:

> Así será el verso de Pedro de Oña. Nos mira, casi al sesgo, en un grabado en forma de medallón, desde[7] está la flor de su edad: perilla, bigote afilado, gorguera, ojos graves y profundos en un rostro alargado y melancólico que parece extrañamente mostrar en la piel una superficie granosa, ensombrecida por el picotazo de viruelas que anuncia en carne viva la caducidad. (p. 75).

Puede entenderse no sólo que la mirada procede del individuo del grabado, sino que el verso mismo "mira", dado que en el territorio de *Los raros* el escritor es lo que escribe, si bien se podría decir del modo inverso[8]. Por lo demás, pocas veces se detiene con tanto detalle el retratista sobre los rasgos que corresponden a la prosopografía. En este caso, creo que no sería descabellado apuntar como posible explicación el contraste entre "la flor de la edad" y "la caducidad" anunciada por determinados rasgos, y es que en la plenitud se puede vislumbrar el final. La preocupación de Gimferrer por los estragos del tiempo y el papel de la literatura como antídoto asomaría en el desenlace inquietante de su descripción.

Al hilo de un autor medieval, de aquel tiempo propicio a la ausencia de imágenes de los escritores, el retratista teoriza sobre un asunto que evidentemente le preocupa: "Aun ignorándolo, el destino de todo escritor es quizá haber vivido para convertirse en libro. Bien lo indica Jaime Gil de Biedma cuando nos confiesa que, antes que poeta quiso ser poema. […] Pero Tafur quiso ser viaje: quiso ser el libro que nos cuenta el viaje" (p. 105). La voluntad de estilo de una prosa tan cuidada

[7] Se trata de una obvia errata. La edición de Bitzoc la corrige: "donde está…" (Gimferrer, 1999: 102).

[8] La idea puede tener concreciones tan coherentes y radicales como este pasaje donde una cierta semejanza entre las obras conduce a la fusión de los rostros de sus autores: "A algo se parece, a algo que también leímos quizá en francés; sí, se parece a la poesía trashumante y errabunda de su lector Saint-John Perse, el notario iluminado de las claridades de China o de la Martinica […] El rostro de Babur, el primer gran mogol, desde los montes de la India donde nace el azafrán, se funde con el rostro del poeta antillano francés. Viento, herrajes y luz laten al fondo." (p. 19).

TROPELÍAS

vuelve al paralelismo por mor de la claridad en esta pieza clave de su galería de raros, de manera que acerca de los *Hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo*, otra obra bajomedieval, puntualiza: "El cronista no tiene ni nombre ni rostro […] El cronista sí tiene nombre, el cronista sí tiene rostro: el cronista es su mundo de palabras." (p. 186). A la postre todo escritor, al menos esto se sustenta en el libro estudiado.

Pues bien, en el marco del género retrato se insertan otros de un modo no muy distinto al planteado en la obra dariana de referencia, como ya se indicó, empezando por las memorias. Y si de obras escritas se trata ahora, parece coherente que el "yo" memorialista convocado se concrete en un "yo lector". El propio Gimferrer hablaba de sí por entonces en estos términos: "siempre he sido, sobre todo, una persona que leía. Y sigo siéndolo" (en Berasategui, 1985: 52; v. Gracia, 2009: 15). Valgan de muestra dos ejemplos con los que el poeta perfila una tradición personal de una manera no tan distinta de lo que hace con sus "raros". La precisión de los datos no oculta el factor sentimental del pasaje: "El 7 de septiembre de 1965, cuando aún no nos conocíamos personalmente ni habíamos siquiera hablado por teléfono, Vicente Aleixandre me escribía (sin tutearme aún, cosa que tardaría tres meses más en hacer; yo, por mi parte, nunca me consideré con derecho a tutearle a él)" (p. 197), tal es el inicio del artículo dedicado a un clásico sobre el género marco: los *Retratos imaginarios* de Walter Pater. Un episodio ulterior, pero también ubicado con alguna precisión, se había recordado antes en el volumen: "Recuerdo la primera ocasión en que oí pronunciar el nombre de Jeroni Zanné. Era en 1973, con el aire tenso de la primavera a ráfagas de luces, en la sala principal de la casa del mayor poeta catalán, J. V. Foix, sobre el altillo del viento de las callejas de Sarriá" (p. 71). Foix, como Aleixandre, como Octavio Paz, se encuentran quizá no lejos de Darío en su trascendencia para la conformación de la identidad de Gimferrer como escritor-lector. En todo caso, la convivencia de autores consagrados y obras casi olvidadas en unos textos que se centran en estas revela hasta qué punto la biblioteca sugerida posee coherencia para el escudriñador de sus anaqueles, siempre diestro para hallar razones de lectura, de vida vale decir.

Además, las memorias del lector también evocan los lugares donde se producen ciertos encuentros, sobre todo Barcelona, como en el fragmento reproducido, pero también otras ciudades, con lo que el museo de efigies puede convertirse en un peculiar libro de viajes, por lo que justamente denomina "la biblioteca del mundo" (p. 99; v. Messina Fajardo, 2018: 170). Así describe momentos y circunstancias relativas a determinados hallazgos o conversaciones bibliográficas: "yo mismo, en la luz de mayo en Madrid, en el silencio solar y floral y acuático de las tres de la tarde, en la Feria del Libro Antiguo y de Ocasión" (p. 99); y al poco, también en la capital: "A mi lado, en la luz carmínea, perlada y velazqueña, ante la estatua ecuestre en la plaza silenciosa, con claridad antigua de poema de algún hermano Machado, caminaba, a paso vivo, Gonzalo Torrente Ballester" (p. 120). Lo definitorio de estos viajes resulta el vínculo con los libros, de una manera u otra: por ejemplo, para contar el descubrimiento del ejemplar al que dedica el artículo, o para rememorar una charla sobre el autor en cuestión, según se plantea respectivamente en los pasajes reproducidos. Y ocasionalmente, como se

TROPELÍAS

puede discernir tras la alusión a "algún hermano Machado", surge tras el juego erudito un atisbo de sonrisa.

Pero hay dos ciudades especialmente próximas al universo creador gimferreriano en las que recala su deambular. La primera propicia una suerte de epifanía que insiste en el apunte minucioso de la circunstancia, con atención especial a los matices de la luminosidad, como si de una pintura escrita se tratase y muy en consonancia con las analogías entre las artes que ya formuló Darío al menos desde *Azul…*:

> No suele ser indiferente la forma en que cada libro entra en la vida del lector. En el otoño de 1982 se me hizo presente, en París, la palabra de Chopin. Eran días indecisos, con aguaceros poderosos como una columnata selvática y blanquísima sobre el oro muerto del Bois de Boulogne; en un desgarrón de luz bruñida, el cielo se aclaraba tras el temporal. No lejos del jardín de Luxemburgo, en esa hora perlada en que la claridad aguza el perfil de los árboles, descendí al sótano de la librería de las Presses Universitaires de France. (p. 84).

La segunda es otro referente imprescindible de su mapa literario, con hitos memorables en *Arde el mar* o en el más próximo *Fortuny*:

> […] yo mismo […] pasé bajo un pórtico en las despedidas lluviosas y sesgadas de un fin de agosto veneciano. En esa otra librería, al entrar, me sorprendieron el silencio y la refrigeración […] Al salir —por estas callejas caminó Proust, por estas callejas caminó Paul Morand— había escampado, en la tibieza dorada y verdosa del sol que relampagueaba en los canales. (p. 90).

Estos paisajes urbanos corroboran, además, algo que es notable en cualquier página de *Los raros*, a saber la dimensión de prosa poética que adopta Gimferrer en sus artículos y eso supone una marca transversal en los distintos moldes genéricos de que se vale en su vindicación de los postergados de la literatura.

Los retratos acogen pasajes que deben clasificarse como crítica literaria de la mejor ley sin desdecir el planteamiento global[9], crítica pues concebida como obra de arte que posee en la capacidad de síntesis una de sus armas fundamentales: "a diferencia de Baroja, [Fernando] Fortún llega a ser un virtuoso del verso; no resulta sólo conmovedor y pintoresco, sino también, en sus piezas máximas, técnicamente admirable. Salones, callejas, sillas de postas, abanicos, saraos, teatros, conspiradores: un mundo" (p. 247). El autor logra con una sinécdoque y mediante el mero poder de los sustantivos sugerir, efectivamente, todo un mundo, no por oscuro menos querido para él, un siglo XIX al que reiteradamente vuelve en estas páginas. La continuación, que es el final del artículo, me parece una rúbrica maestra: "Sí, 'son sus rostros aquellos que Madrazo retrata'[10]. Por Fortún nos acompañan y destellan." (p. 247). Desde luego, Gimferrer también retrata rostros coetáneos de Federico de Madrazo y Kuntz. En todo caso, debe destacarse la continuidad de literatura y vida que exhibe "acompañan" y

[9] También en este aspecto cuenta con el modelo rubeniano, v. el artículo de María A. Salgado: "traza un retrato completo y conciso que explique al hombre y su obra; de ésta hace un experto y artístico análisis crítico" (1969: 30, y *passim*).

[10] Acaso sea conveniente recordar ahora que el alejandrino pertenece al poema "Este viejo café…", reproduzco la estrofa completa para situarlo mínimamente en su contexto: "Son sus rostros aquellos que Madrazo retrata; / y estando en un sarao discutiendo ardorosos / contra los moderados, quedaban silenciosos / oyendo recitar *La canción del pirata*" (Fortún, 1914: 22).

TROPELÍAS

el punto de luz añadido de "destellan", ambos componentes cruciales, aunque a primera vista improbables, de un libro que versa sobre lecturas remotas para el público de los años ochenta y, lamentablemente, acaso todavía para el actual.

Otro fragmento de crítica destaca por el efecto de espejo que el lector puede apreciar, pues mucho de lo que el escritor catalán subraya en Pedro Mourlane Michelena, son rasgos de su obra encarnados cabalmente en *Los raros*: "La suntuosidad requintada de la prosa, esta pompa de maestro de ceremonias de las cláusulas, no oculta, aquí y allá el legado azoriniano; la concisión, la elipsis telegráfica, no menos que el desmenuzamiento de la percepción en lo instantáneo o lo sucesivo, son la finta última" (p. 214). Hasta la referencia a Azorín, uno de los nombres más citados del libro, pueden compartir Mourlane y Gimferrer. Solo que ahora me importa más destacar su común interés en la captura literaria de lo fugitivo, sin duda uno de los centros de la poética sobre la que se fundamenta el texto.

Al menos otro género apunta de cuando en cuando en su discurrir. Las semblanzas integran sin estridencias pasajes que solo cabe clasificar como trozos de historia literaria. De manera que pueden plasmar el perfil ético de un siglo de la literatura española como el XIX[11], o proponer un boceto de apenas tres líneas que encierra la trayectoria de la novela moderna en una sencilla sucesión de nombres —propios con la *variatio* del nombre común, que reclama al receptor completar su imprecisión— y verbos: "la vislumbra Joanot Martorell, la explora y funda Cervantes, la expande Balzac, la despliegan y ahondan los rusos, riza el rizo con arte supremo Dickens, y Proust la hace estallar por compresión transfiguradora" (p. 183). Una vez más Gimferrer se vale del recurso tan modernista de la analogía, en este caso algunos de los verbos seleccionados establecen algo así como una espacialización del concepto "novela" y de resultas surge su plano en el tiempo, al cabo una historia esencial, todo con el objetivo de ver más, de ver mejor. De todos modos parece evidente la voluntad del autor para ubicarse en la perspectiva de la historia universal de la literatura, por ejemplo las líneas anteriores corresponden al artículo dedicado a la *Crónica indiscreta de los mandarines* (1803) de Wu Jingzi; y con mayor énfasis en la historia de la literatura europea, por lo que asistimos a propuestas de comparatismo tan sugestivas como esta: "si el barroco español estalla en una gigantomaquia pirotécnica y el italiano en un parque de monstruos y portentos, el francés derivará con bastante rapidez del *ballet* cortesano a la trivialización inane" (p. 163).

Es hora de precisar qué aporta este entramado de géneros, tan metaliterario como se ha comprobado, al conjunto de la varia producción de su autor. Para llegar a ello, hay que atender a un aspecto en apariencia menor o circunstancial de los temas tratados. El lector atento de *Los raros* y el de estas páginas ya han percibido la recurrencia de la palabra "luz" y el campo semántico a ella asociado. Las luces puestas en juego, en líneas generales, pertenecen a dos tipos: algunas consisten en

[11] El juicio resulta tan demoledor como lúcido: "El siglo XIX español es el siglo de la gran mentira […] La literatura dieciochesca habrá perdido nervio, pero no es una impostura, y todavía puede generar un producto tan admirable como Moratín. La literatura del XIX, en cambio, tras el chisporroteo conmovedor de Espronceda, se extingue y se deslíe en simulacros. Si Larra, Galdós y Clarín nos impresionan es, en buena medida, porque rehúsan la mentira barata, de pacotilla, de su tiempo." (p. 81).

TROPELÍAS

iluminaciones "físicas", ligadas a determinados momentos próximos a la operación de leer concreta de cada artículo: sirvan de muestra la luz que rodea el acceso al texto, al encontrar una librería por ejemplo, o la evocada en un determinado libro donde se recoge un episodio del pasado; otras veces, en cambio, se trata de una luz "retórica", empleada como imagen de la naturaleza de la poesía o, incluso, la totalidad de la literatura[12].

La doble cara de la luz se encuentra desde el primer artículo efectivo, acerca de la *Conquista de las islas Malucas*, de Bartolomé Leonardo de Argensola, tras el prólogo que supone "El país de los raros":

> El color, muy vivo, centellea ante los ojos; como una lámina de cristal, lo separa de nosotros la tersa luz de espejo fúlgido del lenguaje. Cierta contradicción entre materia y verbo es aquí parte de la grandeza; se luchó, se murió, se vieron maravillas para que, ahora, la palabra inalterada del historiador incruste esta gema errática y pugnaz de consejas y pálidas memorias despavoridas de fuego en el cerco de pedrería del período clásico. […] Se cierra en sí la luz de Oriente. (p. 10).

Evidentemente "centellea", las "memorias despavoridas de fuego" y la cláusula final remiten a la primera clase, mientras que "la tersa luz de espejo fúlgido" supone una muestra de la segunda. Quiero llamar la atención sobre el inicio de la frase siguiente, donde se señala el antagonismo entre el lenguaje y la "materia". En alguien tan radicalmente consciente de su labor creadora como Pere Gimferrer, no puede ser una casualidad que desde la apertura misma de *Los raros*, quizá como declaración de principios o aviso para navegantes, se establezca el fracaso y la grandeza de su empeño vital, expuestos a través de la herramienta de trabajo: el lenguaje "separa" el mundo de nosotros, a la vez que, contra sus cambios y destrucción, esa misma palabra queda "inalterada" y representa la manera de vencerlos, aunque sea con la renuncia inevitable de la separación.

Las referencias lumínicas que sobre todo interesa subrayar en este ensayo, claro, han de ser las relativas a lo que el escritor piensa sobre la literatura. Uno de los autores fundamentales en su construcción teórica es Arthur Rimbaud (v. Guerrero Martín, 1985; y Blesa, 2010a: 43), emblema del misterio creador por antonomasia. De ahí el adjetivo que acompaña a "luz" a continuación: "Estamos muy cerca de tocar fondo, el fondo último de la poesía, el núcleo inaprensible que sustenta el tejido de las palabras y es común a Propercio y a Rimbaud. Pocas veces nos hemos acercado tanto, casi palpando su cuerpo de luz huidiza, a este sustrato deslumbrador" (p. 151). De todos modos, y a pesar de "huidiza", "deslumbra", es decir: ciega, como indicio lírico del oxímoron que entraña.

A mi modo de ver, contando con dicha contradicción de la escritura se ha de abordar la faceta siguiente de la poética gimferreriana, a saber: el rol del tiempo. "Rigodones y contradanzas en la luz transparentada de cartulina al pastel de una prosa que, como quería Eliot, ha conquistado el tiempo a

[12] Resulta inevitable recordar el poema, un poco anterior a los artículos de *Los raros*, titulado "Art poètica", perteneciente a *Com un epíleg*, que se publicó por primera vez en *Mirall, espai, aparicions* (1981): "Alguna cosa més que el do de síntesi: / veure en la llum el trànsit de la llum." (Gimferrer, 1988: 276). Sobre este poema ha de verse: Blesa (2010b: 57-62), para quien la poesía supone "una escritura que lleva inscrito un 'tal vez' por el cual se pone en cuestión a sí misma, una escritura en tránsito, una escritura que es tránsito" (60); y Rey (2005: 329), donde se lee que "esa luz es alegoría del arte mismo, de la misma escritura".

través del tiempo" (p. 70)[13]. La *Historia de mi vida* (1937) de la reina María de Rumania propicia una cita que reúne la imagen trascendental de la literatura como luz con la pugna contra la temporalidad. Por otra parte, repárese en los complementos que acompañan al nombre: "transparentada de cartulina al pastel". No queda claro si la mediatización que aportan tiene que ver con el hecho de tratarse de prosa, en vez de poesía, o más bien remite a las mencionadas limitaciones del lenguaje en general, aquel mencionado "cristal" que separa. La incertidumbre o ambigüedad, de todos modos, nos recuerda la dimensión artística de *Los raros*, a la que no es lícito pedir la nitidez y precisión en estas cuestiones propias de un tratado teórico.

En fin, la prosa poética de Gimferrer realiza esta recreación de un momento de los *Hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo*: "Los invitados […] están ahí, en el instante de la crónica, mientras va declinando el día, asomados —perfiles al trasluz en el poniente de púrpura— sobre una raya última de claridad a punto de desvanecerse, que la escritura sustrae al tiempo." (p. 187). La luz, ahora física, sirve en esta y en otras muchas ocasiones al autor para graduar la percepción de la hora y apresar un punto del pasado, el termino repetidamente utilizado será "instante"[14]. Para esto sirve la literatura, la poesía, como otra clase de fotografía, pero en movimiento, de un modo que puede recordar a la música o al cine, porque el arte de la palabra también es temporal[15].

Una prueba y un matiz más: "De puntillas, en el umbral del cabrilleo lunar, ante el vacío escenario de los apuntes de Goya, la prosa de [José] Somoza, sólo con una pincelada tenue, eleva al presente alegórico del arte un instante sin rostro, máscara del tiempo que huye como la vida humana." (p. 154). Estamos ante un final de artículo representativo, los artefactos de precisión poética que conforman el libro tienen rúbricas así, donde a veces no falta la referencia luminosa, ahora mediante el "cabrilleo lunar", y la síntesis y lucidez alcanza extremos como esa revelación del alcance limitado del poder de la palabra: el "presente alegórico del arte" sustenta la "máscara del tiempo". De donde surge otro antagonismo: el tiempo del lenguaje literario congela el tiempo de la vida, pero en realidad apenas supone un simulacro consolador. Si bien parece obvio que en *Los raros* no se plantean alternativas.

Antes de concluir, quiero señalar un par de marcas de proximidad, marcas que, de forma explícita o no, fundamentan la razón de ser de toda la serie. De nuevo se trata de un cierre característico:

> […] la señora Murasaki nos encara, al fondo del cuenco de cristal luminoso del palacio, con alguien que, como nosotros, sufre y ama y recuerda y morirá y un día será recuerdo a su vez, o acaso olvido. Hace

[13] Gimferrer cita un verso del segundo de los *Four Quartets*, "Burnt Norton": "Only through time time is conquered." (1976: 16).

[14] Ha de recordarse ahora un texto de ese periodo en la obra de Gimferrer, el prólogo a *Los encuentros* de Vicente Aleixandre: "aquella afirmación de Emerson que viene a decir que comprender un instante de la vida de un hombre es comprender al hombre todo, a su vida toda, quizá es comprender el mundo que nos rodea y del que formamos parte. En una fracción, atisbamos la totalidad del conocimiento: ¿no es éste, también, el sentido último de la poesía?" (1986: 14). V. también Bou (1989: 39) y Barella (2009: 162).

[15] El *Segundo dietario*, próximo en el tiempo a los artículos aquí estudiados, sirve de base para estos planteamientos: "Mi amigo —Néstor Almendros— sabe que, como el poema, la imagen es un arte de inmovilizar el instante" (1985b: 16), Almendros fue director de fotografía, ganador de un Óscar por su trabajo en *Days of Heaven* (1978). Más abajo, vuelve a ello: "La pintura es un arte del instante; el poema es un arte del instante" (1985b: 87).

TROPELÍAS

> frío en esta sala desnuda. Esta sala desnuda está muy cerca: aquí. Palabra en el tiempo, como la copla de Jorge Manrique y sus ropas chapadas que destellan y pasan. (p. 37).

Aportan cercanía "nosotros" y "aquí", y sorprendentemente proceden de la glosa a la *Historia del Genji*, novela japonesa del siglo XI. El exotismo del referente refuerza la importancia de que la obra nos incluya a los lectores actuales, pues sirve de advertencia sobre lo absurdo de la *rareza* del libro, o sea de que no se lea en el presente, a pesar de que nos atañe. La lejanía de espacio y tiempo al cabo no es tal y Gimferrer argumenta de modo inatacable sobre la necesidad de leer un título tan próximo. Al menos tan llamativas son la casi cita machadiana[16] y la alusión al *ubi sunt* del final. Prescindiendo del aviso que el tópico conlleva en Manrique, el poeta contemporáneo lo emplea para afirmar e ilustrar su idea acerca de la esencia de la poesía. Lo hace a través de un único elemento subrayado, "las ropas", muy visual, como muchos otros en la obra; y dos verbos sucesivos, en orden cronológico, para volver a convocar luz y tiempo: primero "destellan" y después "pasan". En fin, me parece interesante reparar en la novedad del fragmento respecto a lo anterior. En este mundo libresco de matices y crepúsculos la cuestión ahora no es conquistar o sustraer al flujo temporal, sino algo mucho más humano como el acercamiento del pasado mediante la constatación de la similitud de otras vidas que el lenguaje literario mantiene en su antiguo flujo, por obra de su esencia analógica y, fundamentalmente, a través de la operación de leer.

Hasta aquí va una propuesta de lectura de *Los raros* como entramado de géneros en torno al modelo de retrato inaugurado por Rubén Darío, pero asumido de manera tan personal por Pere Gimferrer como se ha visto, y con elementos muy reveladores sobre su poética. Solo que mi aproximación, tras las consideraciones previas relativas al modo de producirse la obra, ha de plantear siquiera el objetivo o la función perseguidos por el autor. Esto supone insistir en la percepción negativa sobre el panorama cultural español que Gimferrer tenía a la fecha (por ejemplo v. pp. 144 y 227-228), de modo que sus artículos de entrada establecen la denuncia de un estado de cosas y la defensa de unas obras perjudicadas por dicha situación. Detrás de todo ello y de la escritura poética que lo concreta se encuentra el factor moral que en diversas declaraciones y escritos coetáneos ha reclamado para la literatura y, desde luego, para su obra, recuérdese: "el papel de la literatura en la existencia humana es una forma de conocimiento y también de formulación moral" (en Guerrero Martín, 1985: 10; v. Rey, 2005: 327). Así Gracia apunta la que podemos considerar como la meta principal de *Los raros*: "la difusión de una sensibilidad moral y estética educada, culta, decididamente civilizadora y exóticamente curiosa" (2009: 18)[17]. Se ha de añadir que, al mismo tiempo, Gimferrer modula su tradición personal, no en balde explica que: "escribir es elegirse unos antepasados, postular una posteridad a la inversa, a *sensu contrario*" (p. 153). Con la particularidad de que, haciendo buena su idea acerca de que en literatura "el qué es el cómo" (en Guerrero Martín, 1985: 9), en esta colección

[16] "Palabra en el tiempo" no puede dejar de evocar la definición de Antonio Machado en la poética enviada a Gerardo Diego para su antología famosa: "la poesía es la palabra esencial en el tiempo" (1991: 221).

[17] Es ilustrativo traer a colación ahora los objetivos que perseguía Darío con el libro homónimo, establecidos por Salgado: "educar el gusto de las nuevas generaciones, orientándolas sobre las corrientes artísticas y sobre los escritores que él consideraba más pertinentes para llevar a cabo la renovación estética que había emprendido" (1984: 59).

TROPELÍAS

de retratos metonímicos, donde las semblanzas de los correligionarios son un haz de perspectivas, o géneros, acerca de las obras, la tradición reivindicada cristaliza en una sucesión de textos: la sola recuperación posible del pulso del tiempo ido. Y del pulso de aquellos autores raros, pero al cabo, en verdad, semejantes.

Referencias bibliográficas

ANDERSON-IMBERT, E. (1967). *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

ARELLANO, J. E. (1996). *Los raros: una lectura integral.* Managua: Instituto Nicaragüense de Cultura.

BARELLA, J. (2009). "Pere Gimferrer". *(En)claves de la Transición: una visión de los Novísimos: prosa, poesía, ensayo*. Eds. E. Bou y E. Pittarello. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 155-172.

BERASATEGUI, B. (1985). "Pere Gimferrer, la creación, el estilo, el método". *ABC*, 20-3-1985, pp. 52-53.

BLESA, T. (2010a). "La escritura como (re)fundación de la escritura". *Gimferrerías*. Pamplona: Los libros del Sr. James, pp. 17-47.

BLESA, T. (2010b). "Tránsitos". *Gimferrerías*, pp. 49-62.

BOU, E. (1989). "Un novísimo en la Academia: imágenes de/en Pedro/Pere Gimferrer". *Ojáncano*, 2, pp. 29-40.

CUADRA SOLA, D. (1985). "Pere Gimferrer: el nuevo Modernismo". *Campus*, 2, p. 22.

ELIOT, T. S. (1976). *Four Quartets*. London: Faber and Faber.

FORTÚN, F. (1914). *Reliquias.* Madrid: Imprenta Clásica Española.

GIMFERRER, P. (1985a). *Los raros*. Barcelona: Planeta.

GIMFERRER, P. (1985b). *Segundo dietario: 1980-1982.* Trad. B. Losada. Barcelona: Seix Barral.

GIMFERRER, P. (1986). "Prólogo". Vicente Aleixandre. *Los encuentros.* Pról. y epíl. P. Gimferrer. Barcelona: Círculo de Lectores, pp. 11-16.

GIMFERRER, P. (1987). "Introducción". Rubén Darío. *Poesía*. Intr. y selec. P. Gimferrer, bibliog. J. Estrada. Barcelona: Planeta, pp. XV-XXIII.

GIMFERRER, P. (1988). *Espejo, espacio y apariciones: poesía 1970-1980.* Trad. del autor. Madrid: Visor.

GIMFERRER, P. (1996). *Itinerario de un escritor*. Trad. J. Jordá. Barcelona: Anagrama.

GIMFERRER, P. (1999). *Los raros*. Palma de Mallorca: Les Edicions de Bitzoc.

GRACIA, J. (2009). "Introducción". Pere Gimferrer. *Arde el mar*. Ed. J. Gracia. Madrid: Cátedra, pp. 9-86.

GRACIA, J. (2015). *Burgueses imperfectos: heterodoxia y disidencia literaria en Cataluña: de Josep Pla a Pere Gimferrer*. Madrid: Fórcola.

TROPELÍAS

GUERRERO MARTÍN, J. (1985). "El mundo no sería el mismo sin Rimbaud". *La Vanguardia Domingo*, 16-6-1985, pp. 6-10.

GUILLÉN, C. (2007). "Galdós: la interliterariedad de los primeros *Episodios*". *De leyendas y lecciones: siglos XIX, XX y XXI.* Barcelona: Crítica, pp. 13-34.

MACHADO, A. (1991). "Poética". *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea*. Ed. A. Soria Olmedo. Madrid: Taurus, pp. 221-223.

MESSINA FAJARDO, T. A. (2018). "Mujeres raras en *Los raros* de Pere Gimferrer". *Las inéditas: voces femeninas más allá del silencio.* Coords. Y. Romano Martín y S. Velázquez García. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 167-176.

PAZ, O. (1999). *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer*. Ed. P. Gimferrer. Barcelona: Seix Barral.

PRAT, I. (1982). *Contra ti: notas de un contemporáneo de los Novísimos: para ti*. Granada: Ed. Don Quijote.

REY, J. L. (2005). *Caligrafía del fuego: la poesía de Pere Gimferrer. 1962-2001*. Valencia: Pre-Textos.

SALGADO, M. A. (1969). "El retrato como crítica literaria en *Los raros*". *Romance Notes*, 11, pp. 30-35.

SALGADO, M. A. (1984). "Tres incisiones en el arte del retrato verbal modernista". *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 20, pp. 57-69.

SCHRADER, L. (1970). "Rubén Darío, crítico literario en *Los raros*". *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*. Eds. K. L. Levy y K. Ellis. Toronto: University of Toronto, pp. 95-99.

SORIA OLMEDO, A. (2017). "Claudio Guillén (1924-2007)". *Claudio Guillén en el recuerdo*. Eds. A. Monegal, E. Bou y M. Cots. Venezia: Edizioni Ca'Foscari, pp. 15-22.

TROPELÍAS