

## “Mazurca en este día” como signo de la poética de *Arde el mar*

“Mazurca en este día” es, cuando menos, un poema enigmático. Se abre con una muerte violenta (*Vellido Dolfos mató al rey / a las puertas de Zamora*) y se cierra con un hecho trágico (*Kublai Khan ha muerto*), encerrando en su interior una tragedia íntima: la de quien busca el sentido de su existencia y sólo lo encuentra en su pérdida (*Dios, ¿qué fue de mi vida?*). Esa búsqueda del sentido de la existencia se manifiesta a lo largo de todo *Arde el mar* (1966) en una serie de interrogaciones y afirmaciones sobre el yo: *¿Estuve aquí?, Así yo, transeúnte del olvido, / mi andadura instauraba, esta vida / tan ajena y tan mía*, etc. Se trata, como el propio Pere Gimferrer señalará en 2002 a propósito del texto que comento, “de descubrir y aprovechar el latido del yo en el fondo de lo real, un yo disfrazado como en el escenario con trajes de época”, que reconstruye toda una educación sentimental (la de una generación, como hará Manuel Vázquez Montalbán en su libro homónimo) a través de diversos correlatos objetivos, a través de las voces que otros le prestan. Porque la búsqueda del sentido de la existencia a lo largo de *Arde el mar*, la búsqueda de una identidad en constante disolución, de una conciencia en transición, no es sino la búsqueda de una voz propia que se muestra como el coro de otras voces; la búsqueda de “mi nombre” (*quién sabe / dónde mi nombre*, se preguntará en “Invocación en Ginebra”) no es sino la búsqueda de una palabra que apenas alcanza a nombrarse y se borra, como el simbólico “cetro bordado” en el justillo de Urraca; es la búsqueda de una identidad a través de la escritura que se manifiesta como su constante pérdida.

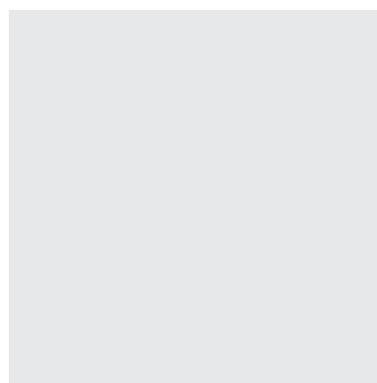
Con razón ha señalado José Luis Rey que *Arde el mar* narra aparentemente la nostalgia de un joven por su adolescencia perdida, para mostrar el relato del destierro del espacio poético que sufre el sujeto creador. Más aún, y eso es lo que muestra “Mazurca en este día” como signo del libro en su conjunto (no es casual, por lo tanto, que lo inicie), *Arde el mar* presenta la constatación de una identidad que sólo adquiere entidad en su dimensión estética; con lo que la interrogación central del poema (*Dios, ¿qué fue de mi vida?*) se transforma en otra nueva y paralela a lo largo del texto: *Dios, ¿qué fue de mi escritura?*, o, mejor aún, siguiendo la guía de “Primera visión de marzo”, *Dios, ¿qué fue de mí en mi escritura?* Sólo a través de una escritura necesariamente insuficiente puede alcanzar a evocar la imagen fantasmal del escritor que el poeta construyó justamente en esa escritura. No hay, por lo tanto, una voluntad confesional del sujeto biográfico, sino evocación nostálgica de la identidad construida en el texto, constatada en su disolución; el único testimonio que puede presentar la escritura es precisamente la constatación de la incapacidad testimonial de la escritura. No hay, pues, nostalgia de una expresión directa, sino de los discursos poéticos contruidos; nostalgia de aquellos modelos en los que se podía construir una identidad a través de la escritura, y que ahora son vistos como emblemas de épocas conclusas. Ése es el discurso paralelo que entreteje todo *Arde el mar*, tal como se formula desde el principio por “Mazurca en este día”, y que permite a lo largo del texto el constante trasvase entre elementos aparentemente existenciales y metapoéticos, puesto que para alguien que sólo es en su escritura, toda referencia adquiere carácter dual, toda experiencia adquiere relieve en cuanto que estética y viceversa. La nostalgia de la adolescencia perdida es, así, la nostalgia de la palabra poética en que aquella imaginó formularse; es la constatación de la incapacidad de volver a habitar el espacio de la palabra, el reino imaginario que ésta

instaura, la disolución del sentido, la incapacidad de nombrar, de decir más allá del lenguaje; la incapacidad de habitar un espacio textual en el que se imaginó construir una identidad. *Arde el mar* es, así, la expresión de una escritura deshaciéndose, la narración de la elegía por una palabra poética en constante pérdida (que se sabe perdida de antemano); el intento de plasmar una escritura (¿una identidad escrita?) en su constante proceso de disolución; el intento de construir un discurso en el susurro del lenguaje, donde las palabras cesan de imponerse con voluntad de poder, de significación. Ésa es, como vio Andrew P. Debicki, la vertiente liberadora que el libro posee (la que apunta el poema también), la nueva vertiente de un compromiso ético que se manifiesta también a través de la reivindicación de diversas figuras como emblemas morales: la enunciación de un discurso abierto, pluridimensional, que no trata de imponerse al receptor, sino que lo invita a participar, a decir, en una actitud liberadora. En *Arde el mar*, la nostalgia, el dolor de la vida transcurrida, no deja testimonio exiguo en las palabras, sino que se transforma en memoria de la escritura.

“La esencia de lo poético –ha escrito Gimferrer en sus *Lecturas de Octavio Paz*– consiste en inmovilizar una fracción de lo vivido ante la propia percepción”. Y refiriéndose a “Mazurca en este día” ha señalado que, en él, “la diversidad de tiempos se condensa en una unidad que se hace presente”. Evoca así el poeta las palabras de T.S. Eliot al comienzo de “Burnt Norton” y la poética que subyace a esos versos: el poema nace en la intersección de lo intemporal con el tiempo. Desde ese punto de vista, se comprende el sentido nostálgico, elegíaco, que caracteriza todo *Arde el mar* (también *La muerte en Beverly Hills*) y que en “Mazurca en este día” se manifiesta de diversos modos: mediante la constatación de los sucesos trágicos (las muertes del rey y de Kublai Khan); mediante la evocación correlativa de los acontecimientos históricos que arrastran esos sucesos y que sirven para evocar el presente (la traición de Vellido Dolfos y la muerte del Khan); mediante el contraste textual entre dichos acontecimientos y la escenificación del presente (el *ahora* de *los claustros de la Universidad*, que hace presente el momento de escritura), que se pone de relieve en el título del poema, fundiendo el nombre de una danza que estuvo de moda antaño con el presente, acentuando así la tensión temporal que el poema intenta resolver; mediante los ecos textuales que se actualizan en el poema (los romances del Ciclo de Zamora, el “Canto III” de Pound, Plutarco y el “Kubla Khan” de Coleridge) en una voz, que haciéndose eco de esas voces, se instaura como nueva en el texto. Si la esencia de lo poético es la detención de una “fracción de lo vivido”, la captación intemporal del tiempo, la eternización de lo temporal, se comprende el sentido de pérdida que indefectiblemente ha de tener la escritura poética, pero se comprende asimismo que esa dimensión elegíaca adquiera un sentido poético e incluso metapoético. La esencia de lo poético es el tiempo (la intemporalidad de lo temporal), actualizado en el texto mediante la memoria, que es siempre pérdida (*Si pierdo la memoria, qué pureza*, leemos en “Una sola nota musical para Hölderlin”); en consecuencia, la nostalgia que empapa todo *Arde el mar* y que se cifra desde el primer momento en “Mazurca en este día”, no es sino una nostalgia de la poesía, constatación de su pérdida, evocación de otras escrituras y de la propia escritura como ajena. Es esa búsqueda eliotiana de la intersección de lo intemporal con el tiempo lo que intenta constatar el poema desde su mismo título mediante la yuxtaposición sin transición alguna de diversos planos temporales (el episodio de doña Urraca y el conde Vellido, la evocación del claustro de la Universidad, la muerte del Khan), porque todos ellos se hacen presente en el momento de la escritura, pues, como ha señalado el propio poeta, “el verdadero rostro de lo real es simultáneo”. La memoria actualiza, en el momento de la



Pere Gimferrer, entre Cuca de Cominges y Antonio Gala. Barcelona, 2005.



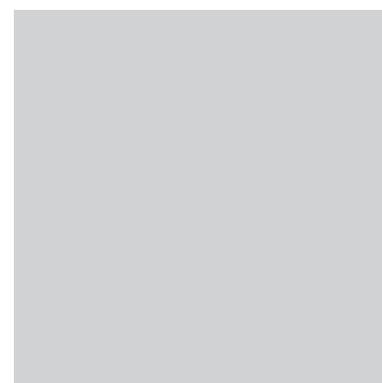
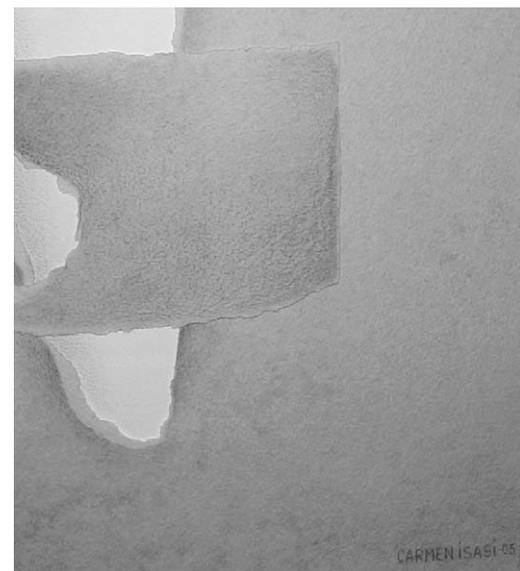


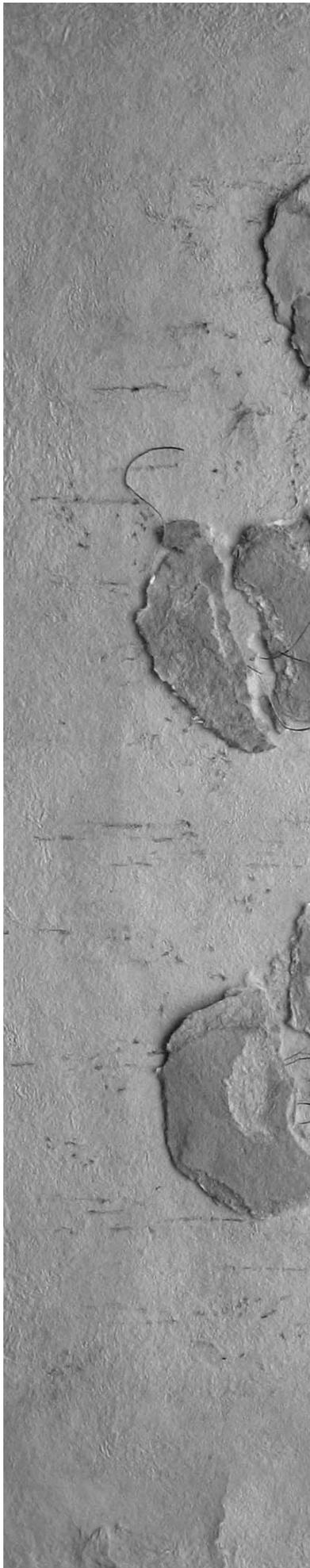
escritura, material proveniente de diversa procedencia, entre el que se encuentran las lecturas incorporadas como experiencia estética a la memoria personal; la escritura consiste precisamente en ese cruce intertextual en que dialogan voces de diversa procedencia tejiendo la textualidad del poema. El sentido elegíaco, la nostalgia evocada en el texto, la búsqueda de la intersección de la intemporalidad con el tiempo adquiere, así, una dimensión netamente textual, la de la escritura como memoria de la escritura/lectura. El poema, y el libro en su conjunto, teje un *ubi sunt* que no evoca las figuras, sino el espacio poético en que éstas habitaron.

Como sabemos, en “Mazurca en este día” resuenan algunos intertextos claros: fragmentos de la Primera Crónica General y de los poemas del ciclo del Cerco de Zamora, con una función emblemática (la transferencia de las “barbas” del rey Sancho, a que aluden los romances del ciclo épico, a Vellido Dolfos puede entenderse en este sentido); el “Canto III” de *The Cantos*, de Ezra Pound, apuntado por Jordi Gracia; y el cruce de la evocación del “Kubla Khan” de Coleridge con una cita de Plutarco (“El gran Pan ha muerto”), perteneciente a *De defectione oraculorum*, y con una posible referencia al *Ciudadano Kane*, de Orson Welles (Xanadú es el palacio que construye el protagonista de la película; en Xanadú ordena construir Kubla Khan una “solemne cúpula de placeres”, al comienzo del poema de Coleridge). Harold Bloom ha señalado que “Kubla Khan” es una visión completa de la creación y de la destrucción; el canto del poder de la imaginación poética para crear más allá de lo que la naturaleza y el arte pueden hacer juntos, pero también de su capacidad destructiva, demoníaca, de modo paralelo a como sucede en *The Ancient Mariner*. En “Kubla Khan”, Coleridge se ocupa de algunos aspectos que le preocupan en sus reflexiones: la potencialidad creativa del genio que actúa a través de la imaginación de modo inconsciente; el tema del Paraíso perdido y el análisis del tópico miltoniano; la visión como fuerza motriz del poema (no en vano, el poema se titula “a vision in a dream”). Y lo hace con un lenguaje que funde un modelo de especulación imaginativa comprimida con una expresión próxima al encantamiento. Algo de ese lenguaje misterioso, mágico, enigmático, que posee el poema de Coleridge parece pasar a los versos del poeta catalán (*Tres veces la corneja en el camino / Weave a circle round him thrice*), mediante el tono encantatorio que adquieren las enumeraciones. Pero, sobre todo, el poema de Gimferrer parece responder a la concepción poética del texto romántico, a través de una visión que debe sus presupuestos fundamentalmente a Rimbaud, Eliot y Pound. Teniendo esto presente, la muerte de Kublai Khan al final de “Mazurca en este día” no indica que se haya perdido el reino de la palabra, sino el modelo que le dio origen; es decir, apunta la necesidad de revisar los presupuestos estéticos del romanticismo visionario desde una óptica contemporánea (algo que, por otro lado, lleva a cabo *Arde el mar* en su conjunto). En este sentido, la concepción de la visión en Coleridge, tal como la expone en la nota que precede a “Kubla Khan”, incidiendo en su carácter inconsciente, carente de todo esfuerzo, se replantea en la estética gimferreriana desde la *alucinación* rimbaudiana, y la sustitución de la “hallucination simple” por la “hallucination des mots”, tal como se plantea en “Alchimie du verbe”. En cuanto a la distinción radical que Coleridge establecía en *Biographia Litteraria* (cap. XIII) entre, por un lado, “Primary Imagination” y “Secondary Imagination”, y, por otro, “Fancy”, primando la capacidad creativa de la *imaginación* frente a la pasividad de la *fantasía*, Gimferrer sólo puede replantearse ambos conceptos desde la perspectiva moderna esbozada por T.S. Eliot, para quien la distinción romántica resulta superflua, pues hay tal cantidad de memoria en la imaginación que estaríamos

obligados a distinguir entre memoria en la imaginación y memoria en la fantasía. Gimferrer que, como Eliot, es partidario “del poeta culto, civilizado y ordenado”, no puede desechar la potencialidad creativa de la memoria, justificada asimismo por la concepción temporal de la poesía y fundada en un sentido altamente consciente de la creación poética. Es esa potencialidad creativa de la memoria la que permite fundir en la escritura experiencias procedentes de la lectura o de la vida sensitiva. Y eso es precisamente lo que, de un modo práctico, viene a ejemplificar y a reivindicar “Mazurca en este día” frente a la perspectiva coleridgeana: la potencialidad creativa de la memoria, la capacidad imaginativa de la memoria actuante en la escritura poética. Es evidente que, desde esta perspectiva, el concepto de imaginación tal como lo entiende el romanticismo visionario pierde potencia, pero lo hace a favor de una mayor conciencia creativa, en la que la memoria (y, por lo tanto, la experiencia, la cultura, la formación, etc.) actualiza en el momento de la escritura elementos de distinta procedencia. Imaginación inconsciente, azar, comunicación sobrenatural, inspiración, intuición, genio, etc. son elementos que definen la imaginación romántica, revelando zonas de la realidad a las que la inteligencia no puede acceder. Pero el poeta inspirado, ya lo señaló Valéry, no comprende lo que escribe, no actúa sobre el poema, su función es meramente pasiva, es un mero instrumento de la imaginación creativa, de la inspiración, cuyas fuerzas no domina. Frente a ese modelo de poeta, los autores de la modernidad, y Gimferrer con ellos, reivindican la labor poética como una labor fundamentalmente intelectual, altamente consciente, fruto de un trabajo concienzudo y de una alta formación y cultura; el poeta altamente consciente de su labor creativa que actúa con los cinco sentidos en el momento de escribir. Un poeta que tiene más de orfebre que de loco; un poeta que se parece más al Pound (“il miglior fabbro”) de *The Cantos* o al Eliot de los *Four Quartets*, que al Coleridge de “Kubla Khan”.

No es extraño que frente al de Coleridge, el modelo poético que reivindica “Mazurca en este día” sea implícita o explícitamente, el de Eliot o el de Pound (y también el del Perse de *Anabasis*). Del “Canto III” (y, en general, de la poesía de Pound, Eliot, Perse, etc.) toma Gimferrer en “Mazurca en este día” no sólo la evocación histórica del romancero o el eco de los versos finales (“Ignez da Castro murdered, and a wall / Here strippede, here made to stand. / Drear waste, the pigment flakes from the stone, / Or plaster flakes, Mantenga painted the wall. / Silk tatters, *Nec Spe Nec Metu*”) en los versos 4-5 y 10-11, sino la estructura tripartita del poema que yuxtapone la evocación de una realidad próxima (la Dogana en Venecia / los claustros de la Universidad) a la recreación histórica (Mio Cid / Vellido Dolfos), mezclada con los acontecimientos trágicos aparentemente distantes (amenaza del rey Alfonso y asesinato de Inés de Castro / asesinato del rey Sancho y muerte de Kublai Khan); la visión fragmentaria manifiesta en un modelo enumerativo; la construcción del texto a partir de distintas voces, que hacen que se desvanezca la ficción de un hablante único y de un texto unívoco; el enmascaramiento de la voz poética y su escenificación en el texto, etc. Pound, frente a Coleridge, es el modelo de la imaginación creativa controlada, del poeta auto-consciente y reflexivo, que cuestiona los límites de la escritura desde su propia escritura. La muerte de Kublai Khan al final de “Mazurca en este día” no indica, así, la pérdida del mundo de la palabra, el destierro del mundo poético, sino el fin de la imaginación romántica pura, la necesidad de reivindicar un modelo poético consciente, en el que el poeta sea quien domine los instrumentos de la escritura poética; es decir, la reivindicación de un modelo de poeta que entronque con la modernidad. La muerte de Kublai Khan supone, en una perspectiva que define todo *Arde el mar* y buena parte de la estética novísima en





aquellos años, visitar la imaginación romántica desde una actitud crítica, descreída e irónica, que supone la contemplación del fin del ciclo de la modernidad desde más allá de sus fronteras. El “romanticismo expresivo” gimferriano, al que se ha aludido algunas veces, no es sino el modo de hacer patente la nostalgia por un modelo expresivo clausurado, que sólo puede ser contemplado (y, de ahí, su carácter emblemático) con la mirada melancólica de la ironía. Fragmentos atesorados contra las ruinas, voces que evocan otras voces perdidas en ecos: ése es el modelo poético con el que entronca *Arde el mar* desde sus primeros versos, que hace a “Mazurca en este día” signo y emblema de la transformación estética que acontece esos años, en un ciclo que se cierra en “El arpa en la cueva” (no en vano, allí vuelven a aparecer “el castillo y los muros de la noche”, la “urraca” y “la corneja augur” del poema inicial).

Es evidente que la corriente elegíaca que atraviesa todo el libro y que se manifiesta claramente en el poema inicial (la elegía de quien ha nacido en un tiempo sintiéndose espiritualmente de otro, la nostalgia que todo arte del pasado lleva en sí), encuentra en el juego intertextual en “Mazurca en este día” un nuevo modo de manifestación. Citar, así, es el modo más efectivo de plasmar la nostalgia por un mundo perdido, concluso; es el modo más efectivo de plasmar el carácter elegíaco que toda escritura encierra en sí y, más aún, una escritura más allá del fin de la escritura, que contempla las ruinas que otros atesoraron. “Mazurca en este día” expresa esa tensión elegíaca y lo hace, entre otros elementos, a través de los referentes simbólicos acuáticos. El “río”, cuyo decurso viene subrayado por el juego aliterativo (*sobre el rumor del río lamiendo el farellón*), es el *panta rei* de Heráclito, pero también “the sacred river” del poema de Coleridge (o incluso las aguas venecianas que desde la Dogana contempla el yo poético del “Canto III”, de Pound). La *lluvia en los claustros de la Universidad* es el tiempo que se adensa en el espacio del presente, símbolo de la actualización del pasado, de la densidad temporal que adquiere el “ahora” textual, acentuado por la sucesión de gerundios (“declinando”, “restallando”, “repicando”, “rebotando”), en contraste con la estructura nominal de la primera parte, y la paralela enumeración siguiente (*Guantes grises, rugosos, / pana, marfil, cuchillo, alicates o pinzas*). Cambia el color del agua y el presente nos remite a otro pasado, y la “corneja” inicial se transforma en las “aves de Persia”, y el crimen de Vellido Dolfos evoca la muerte de Kublai Khan, anunciada en la primera parte por las “trompetas del poniente”. El tiempo se adensa en el poema, y los símbolos acuáticos muestran el tránsito y la continuidad narrativa de las escenas engarzadas.

*Arde el mar*, y “Mazurca en este día”, encarna una voz colectiva y un tono crítico, ético, que trasciende más allá del carácter de emblemas morales de los correlatos históricos, de las figuras analógicas empleadas en buena parte de los textos. D’Annunzio, Oscar Wilde, Hoyos y Vinent, Agrippa D’Aubigné, etc. son, no cabe duda, documentos morales, emblemas éticos en un sistema que emplea la historia de la cultura como universo simbolizador. Más allá de la vertiente liberadora a través de un discurso abierto apuntada anteriormente, el poema, y el libro en su conjunto, encarna una voz colectiva, convoca a un lector implícito, un sujeto colectivo y generacional, que en “Mazurca en este día” se identifica con ése apenas esbozado metonímicamente en los “claustros de la Universidad” a través de los “impermeables”, los “toscos paraguas”, los “guantes grises”, la “pana”; un sujeto colectivo para el que el código cifrado que tejen los poemas a través de sus referencias específicas, sus guiños culturales, etc. era signo de identidad, de reconocimiento como grupo. No es vano, en este sentido, que, en la segunda parte del poema, el “ahora” textual se vincule al espacio universitario,

evocando bajo la lluvia las figuras fantasmales (pero ¡tan reales!) de quienes lo habitan. Para ese sujeto colectivo, para ese núcleo juvenil universitario y culto, los elementos que tejen la educación sentimental representada a lo largo del poemario (las referencias cinematográficas, el modernismo trasnochado, el decadentismo, etc.) resultaban señas de identidad grupal, signos de identificación colectiva; el “marfil”, “el juego de té o baquelita y mimbre” emblemáticos resultaban tan identitarios, en otro plano, como la “pana” y los “guantes grises”, o como las referencias a Pound y al cine de Fritz Lang. Es ese sujeto colectivo, al que va dirigido el texto y que implícitamente se convoca en los poemas, el que se encarna fantasmalmente “en los claustros de la Universidad” (la Universidad Central de Barcelona, pero podría haber sido cualquier otra), pero que adquiere corporeidad textual en otros poemas de *Arde el mar*: *vosotros, que oís / en mi verso otra esfera, sabréis su signo o arte, todos / para nuestro castigo fuimos adolescentes, duró más que nosotros aquella rosa muerta, etc.* *Arde el mar* formula, así, como todo texto, su propio modelo de lector, mediante diversos referentes estéticos, culturales y experienciales que acentúan la complicidad entre el personaje que apenas se formula fragmentariamente en los versos y ese lector cómplice que colabora activamente a su reconstrucción. Pero, más aún, *Arde el mar* activa una clara voz crítica que resulta evidente en versos como los de “Sombras en el Vittoriale” (*Pronto, pronto, / cuando pase este tiempo de humareda y pecado / y pueda el hombre libre sentir libre en el día / la luz, el sol, los árboles*), o en la contraposición del “antiguo gran mundo” de la Belle Époque añorado en “Cascables” con ese otro caracterizado por un olor a *velones, a cilicios, / a penitenciales ceras, a mea culpa*. En ese contexto, ¿cómo interpretar el contraste entre Castilla y Florencia en “Mazurca en este día”? Es evidente que para ese lector cómplice que busca *Arde el mar* y que se asoma a sus versos, la referencia histórica trascendía sus propios límites temporales y espaciales para ubicarse en el presente; del mismo modo que las figuras del brutal Vellido Dolfos, *simio de mármol* más que un fauno, y de su encubridora e incitadora doña Urraca, se convertían también en *documentos morales* negativos del poder legítimo usurpado. Los valores emblemáticos que representan tanto social como culturalmente los elementos referenciales empleados en la primera parte del poema, se transfieren temporalmente, gracias al juego de yuxtaposiciones que dibuja el eje narrativo fragmentado del texto y la sintaxis cinematográfica que lo sustenta (no olvidemos que el poema estaba dedicado “A Hélène y Gonzalo Suárez”, representante este último de la experimental “Escuela de Barcelona” de cine), al presente, al “ahora” que se textualiza en la segunda parte del poema, adquiriendo una evidente dimensión crítica.

