

GIMFERRER: POESÍA Y CINE EN UN INSTANTE PLÁSTICO

Gimferrer: poetry and film in a plastic moment

ZORAIDA SÁNCHEZ MATEOS
(Universidad de Valladolid, España)

RESUMEN

El presente artículo pretende analizar las principales claves de la poesía de Pere Gimferrer a través del comentario de un poema de su libro *La muerte en Beverly Hills*. Este poemario es una clara muestra de la gran renovación poética que llevaron a término los *Novísimos* a finales de los años 60 en España. La incorporación de los nuevos medios de comunicación de masas a la poesía y su fusión con la alta cultura permitió dejar atrás los estrechos márgenes de la lírica social al indagar en los límites del lenguaje.

Palabras clave: Poesía española contemporánea – Poesía española años 70 – Poesía y cine – Pere Gimferrer – Novísimos.

ABSTRACT

This article analyzes the key traits of Pere Gimferrer's poetry through a commented poem from his book *La muerte en Beverly Hills*. This collection of poems is a clear example of the huge poetic renewal initiated by "Los Novísimos" in Spain, during the late 60's. Through the inclusion of the new mass media into poetry and its merging with high culture, they managed to leave behind the narrow edges of social poetry and further explore the limits of language.

Keywords: contemporary spanish poetry – spanish poetry of the 70's – poetry and film – Novísimos.

Un arte antipopular forjado sobre las bases de la cultura de masas; nueve poetas capaces de crear versos con la misma dinamita que permitía detonarlos y un editor, Jose Maria Castellet, promotor primero y “destructor” después de la poesía social. Estos fueron los ingredientes que configuraron la polémica antología de *Nueve novísimos poeta españoles*¹. Una publicación que en 1970 no dejó indiferente a nadie.

Castellet, a finales de los sesenta, era consciente de que la poesía ya no era un arma colectiva (como había defendido en la edición de *Veinte años de poesía española*), sino una manifestación subjetiva de las nuevas formas de expresión estética. El intelectual catalán quería abandonar los estrechos márgenes de la poesía social para dar a conocer las composiciones más innovadoras y transgresoras del momento en su nuevo poemario. Este fue duramente criticado por apostar por el lenguaje de los *mass media*, por mantener un estrecho vínculo con Barral y “la juerga barcelonesa” y, sobre todo, por la nómina de los autores elegidos.

¿Por qué Gimferrer debía de aparecer en él y Antonio Colinas no? La respuesta, para Leopoldo Panero, parece sencilla: porque fue Gimferrer quien construyó “la generación como lo que las generaciones son, un grupo teórico”². Los integrantes de esta novedosa antología (nacidos tras la llegada del franquismo) crecieron entre la censura, las protestas sociales y la intensa difusión de la cultura de masas. Una cultura moderna e internacional que, a través de los medios de comunicación, ofrecía a los jóvenes un nuevo mundo expresivo y sugerente. Este espacio ficcional, creado para el entretenimiento, les permitía evadirse del terrible drama de las “dos Españas” y construir un arte nuevo.

Los jóvenes poetas contagiados por ese ambiente renovador eligieron hacer “una literatura lo más actual posible, lo más diferente posible de la impostura que la rodeaba, una protesta que no era política sino estética”³. Para ello, debían huir de los ideales partidistas y de la miseria social y buscar lo hermoso y lo cosmopolita que habían conocido a través de los *mass media* (cine, cómic, revistas, televisión...).

La diversidad estética que todo esto suponía se plasmó en estilos muy personales que evolucionaron también por caminos bastante distintos. *Los Seniors*, como Vázquez Montalbán o Martínez Sarrión, fueron quienes pusieron las primeras piezas para la

¹ Pocos meses después de su publicación apareció la antología de la *Nueva poesía española* de Martín Pardo, un poemario que aportaba una visión más general de la poesía del momento debido a su carácter más conservador y a que se centró en autores menos periféricos.

² GRACIA, J, “Primera madurez de una poética en castellano”, en *Anthropos: Boletín de información y documentación*, 140 (1993), p. 19.

³ GIMFERRER, P, *Itinerario de un escritor*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 24.

innovación y *la coqueluche* formada, entre otros por Félix de Azúa o Leopoldo María Panero y liderada por Gimferrer, se atrevió a probar con todo. Pero para comprender la enorme ruptura que propuso este último es importante conocer primero su formación y sus intereses poéticos.

Pere Gimferrer confiesa que su deseo en el año 58 era escribir lírica como Rubén Darío: una poesía apolítica centrada en el uso del lenguaje y en la confección de las imágenes. Su concepción de la lírica se encontraba muy alejada, por tanto, de la que Blas de Otero estaba haciendo ese mismo año. Mientras el escritor bilbaíno luchaba contra el régimen franquista con versos como los de *Guernica* “Ved aquí las señales/ esparcid los vestigios/ el grito, la ira gimiente”⁴, él miraba hacia un pasado algo más lejano⁵.

El joven Gimferrer se sentía profundamente atraído por las obras de Rimbaud y de los surrealistas; creaciones subjetivas e innovadoras, totalmente opuestas a las estrechas y agotadas bases de la poesía social. Su precoz interés por la lectura hizo que desde muy temprano conociera tanto las composiciones de los clásicos como la de autores más recientes, entre los que destaca las figuras de Kafka o de Pound. Sobre su difícil adolescencia Gimferrer dice: “Mi timidez y mi desfase del mundo exterior contribuyeron a encerrarme de tal modo en la esfera del arte (...) que no vivía para otra cosa”⁶.

Con 17 años publicó su primer libro *Mensaje del Tetrarca* y con tan solo 21 le concedieron el Premio Nacional de Poesía de 1966 por su obra *Arde el Mar*. En ella se encuentra “la estética *Kitch*, la subjetividad en las descripciones de cuadros, de esculturas (...) la soledad, la meditación sobre la poesía...”⁷. Gimferrer desarrollará en profundidad todos estos elementos en *La muerte en Beverly Hills* escrita entre julio y diciembre de 1967 y publicada en Madrid en 1968 por la editorial El Bardo. Este poemario traslada al lector a una América de ensueño creada a partir “de cómics, del aura poética de Dick Tracy o de (...) las películas de Hollywood”⁸.

La obra está dividida en ocho poemas, sin título, en los que la Muerte juega un papel fundamental, ya sea porque el protagonista fallece o porque nota su cercana

⁴ DE OTERO, B, “Guernica” *Antología poética*, Madrid, Castalia, 2007, vv. 15-18.

⁵ La fractura entre el registro poético de las voces más representativas de la generación anterior (Blas de Otero o Celaya) queda claramente expuesta en “Arte poética” de Vázquez Montalbán, poema donde se parodia además la omnipresencia de Antonio Machado en la poesía social.

⁶ CASTELLET, J, “Pere Gimferrer: poética” *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970, p. 155.

⁷ BARELLA, J, “Un paseo por Venecia y La muerte en Berverly Hills” *Anthropos: Boletín de información y documentación*, Nº 140, 1993, p. 51.

⁸ *Ibidem*, p.52.

presencia como se muestra en el siguiente verso “un extranjero muerto en la terraza de un bar”⁹. Pero la Parca siempre aparece con un enfoque, totalmente, distinto al dado por los defensores de la lírica social. El escritor catalán intenta alejarse así de las reivindicaciones políticas ofrecidas en composiciones como la de “Insomnio” de Dámaso Alonso “por qué se pudren más de un millón de cadáveres en esta ciudad de Madrid, / por qué mil millones de cadáveres se pudren lentamente en el mundo”¹⁰.

El autor de *Arde el mar* despoja a la señora de la guadaña de cualquier rasgo de denuncia o grandilocuencia al situarla en la atmósfera propia del celuloide de los felices años veinte. Hoteles, luces de neón, locales de ocio y estrellas del cine recrearán su llegada como si el poema no fuera ya solo un poema, sino una secuencia de un largometraje de suspense: “Cuando amanezca me encontrarán muerto y llamarán a *Charlie Chan*”¹¹. Lejos de frivolizarse, la Muerte adquiere así una mayor trascendencia pues, al desnudarla de elementos retóricos e ideológicos, se evidencia al máximo su esencia trágica.

No obstante, la renovación poética que realiza Gimferrer va más allá, debido a que no solo cambia la manera de tratar el tema sino también la forma de expresarlo. El poeta barcelonés, a través de la técnica cinematográfica del barrido, consigue captar y descomponer plásticamente en sus versos el funesto instante que une la vida y la muerte:

Abandonados rizos en la mano se enlazan. Las pestañas caídas
hondamente han velado los ojos
como una gota de charol y amianto. La tibieza escondida de los muslos
desliza su suspiro de halcón agonizante¹²

La minuciosa descripción física del fallecimiento de la víctima, contrasta con la total ausencia de alusiones sobre sus emociones o sentimientos. El lector solo puede intuir estos mediante la información externa que le proporciona la trayectoria visual de la “cámara de vídeo” que ha diseñado el poeta a través del desconfiable lenguaje (no hay que olvidar que la de los años 70 es la “generación del lenguaje”, la primera que problematiza y pone en duda su capacidad para la comunicación).

Pero la intención del escritor catalán de evocar una escena de cine no queda ahí,

⁹ GIMFERRER, P, “Debo de parecer un loco ...” *La muerte en Beverly Hills, Barcelona*, El Bardo, 1968, p. 17, v.20.

¹⁰ DAMASO, A, “Insomnio” *Hijos de la ira*, Barcelona, Espasa, 2013, vv. 7-8.

¹¹ GIMFERRER, P, “Debo parecer un loco...”, *op. cit.*, p.17, v.14.

¹² *Ibidem*, pp.1-2, vv. 24-27.

ya que “la yuxtaposición de segmentos significativos discontinuos (...) invita a una lectura de secuencia”¹³. Es decir, el poeta gracias a la técnica de la fragmentación y de la superposición “collage” hace que el momento visual atrapado adquiera continuidad, tal como sucedería en una tira de celuloide:

el resplandor de una cabellera desplomándose entre música suave y luces indirectas,
todas las sombras de mi juventud, en una usual figuración poética.
A veces, en las tardes de tormenta, una araña rojiza se posa en los cristales¹⁴

La proyección de imágenes detalladas en las que con frecuencia se introducen nuevas, sin incluir nexos lógicos entre unas y otras, recordaría a las películas de Buñuel: en las cuales el espectador debe de hacer un gran esfuerzo por dotar de sentido la “peculiar” realidad que en ellas se transmite.

El autor barcelonés, para poder emular al máximo la transición de imágenes de una de estas creaciones, ha de llevar al límite las posibilidades que ofrece el lenguaje “Pero el lenguaje no puede registrar dicho transcurrir, sino tan solo reproducirlo”¹⁵. Esta reproducción se realiza a través del hábil uso de la sintaxis y de la morfología verbal. En el poema predomina la utilización de la hipotaxis; en ella se entremezcla descripción y narración, aunque se da más la primera debido a que permite ralentizar la escena:

Yo, *que* fundé todos mis deseos
bajo especies de eternidad,
veo alargarse al sol mi sombra en julio
sobre el paseo de cristal y plata
mientras en una bocanada ardiente
la muerte *ocupa* un puesto bajo los parasoles¹⁶

Conforme la Muerte se va aproximando al protagonista el ritmo aumenta y la descripción deja lugar a la narración. Sin embargo, el poeta barcelonés sabe dosificar muy bien la información y, como si se tratara de un gran guionista de cine, intenta mantener en suspense al lector el máximo de tiempo posible. Tras la breve presentación

¹³ MONEGAL, A, “Imágenes del devenir: proyecciones cinematográficas en la escritura de Pere Guimferrer” en *Anthropos: Boletín de información y documentación*, 140 (1993), p.59.

¹⁴ GIMFERRER, P, “debo parecer un loco...”, *op. cit.*, vv. 12-15.

¹⁵ GRACIA, J, “Nueve novísimos: Gimferrer en los Nueve novísimos o la coherencia de una poética” en *Anthropos: Boletín de información y documentación*, 110-111 (1990), p.119.

¹⁶ GIMFERRER, P, “Debo parecer un loco...”, *op. cit.*, vv. 1-6.

de los protagonistas (víctima y Muerte) se retrata detalladamente, mediante la técnica cinematográfica del barrido, la atmósfera donde transcurrirá el trágico final:

Mimbre, bebidas de colores vivos, luces oxigenadas, que chorrean despacio,
bañando en un oscuro esplendor las espaldas, acariciando
con fulgor de hierro blanco¹⁷

El predominio de sustantivos y de adjetivos y la presencia abundante de pausas potencian la sensación de quietud y de instante plástico. Además, el hábil uso de las formas verbales de aspecto durativo ayuda a ralentizar la acción que se está mostrando (chorrean, bañando, acariciando...). A continuación, Gimferrer desplaza al lector a un lugar exótico. La inclusión de esta interpolación, en la que se sugieren las posibles inquietudes internas del sujeto lírico, sirve para postergar un poco más el intenso desenlace:

¡Salas de adentro, mágicas
para los silenciosos guardianes de ébano, felinos y nocturnos como senegaleses,
cuyos pasos no suenan casi en mi corazón!¹⁸

La transición entre los fragmentos donde el tiempo se ha congelado y las secuencias en las que la acción se desencadena, bruscamente, se produce en muy pocos versos. La repentina actuación de la Muerte hace que se pase de una precisa descripción “Ojos que amo, dulces hoces de hierro y fuego, rosas de incandescente carnación delicada, fulgores de magnesio”¹⁹ a oraciones en las que las referencias temporales y las formas verbales (no durativas) adquieren una enorme importancia:

*Es la hora en que el aire desordena las sillas, agita los cubiertos,
tintinea en los vasos, quiebra alguno, besa, vuelve, suspira y de pronto
destroza a un hombre contra la pared, en un sordo chasquido resonante.*²⁰

El escritor catalán sabe utilizar muy bien la sintaxis y la morfología para dar sensación de atemporalidad o de secuencia de acontecimientos. Sin embargo, su maestría en el uso del lenguaje va más allá al conseguir imitar las técnicas de un largometraje sin perder la unidad y la fuerza sensitiva propias de la lírica.

¹⁷ *Ibidem*, vv. 6-9.

¹⁸ *Ibidem*, vv. 17-19.

¹⁹ *Ibidem*, v. 31.

²⁰ *Ibidem*, vv. 35-38.

A través del oído nos traslada a un ambiente silencioso e inquietante muy acorde con la llegada de la Parca. El ritmo fónico se construye mediante las aliteraciones de /s/ y gracias a frecuentes referencias sonoras: “el aire sigiloso”, “música suave”, “pasos no suenan”, “desliza su suspiro” o “un sordo chasquido resonante”. El uso de las vocales también es importante debido a que al combinar frecuentemente la /a/ y la /o/ en palabras como “sombra”, “corazón”, “agonía” o “ahogas” vuelve a sugerir que los límites entre luz y oscuridad, es decir vida y muerte, se entrelazan incluso en el nivel sonoro.

Además, la alternancia de estas vocales junto con la presencia estratégica de la /i/ hace que aumente la sensación de que nos acecha algo hiriente “la dorada caída / de una mano en el *aire sigiloso*”²¹. La vista también forma parte de este juego, los ojos se someten tanto a elementos lumínicos naturales “sol” y “claro de luna” como a artificiales “luces indirectas”, “luces oxigenadas” o “la luz pesada y densa de los focos”. Tales contrastes ofrecen una vida marcada por luces falsas y una muerte, que al igual que nuestra sombra, siempre está ahí; todo en el poema, por tanto, se baña de ese “oscuro esplendor”.

No obstante, existe cierto cromatismo dentro de la composición pues no se debe olvidar que estamos en Beverly Hills, “sobre el paseo de cristal y plata” donde hay “bebidas de colores vivos” y alguna “araña rojiza”. Es interesante comentar la inclusión en este espacio de aspectos térmicos que se irán sucediendo de acuerdo con el argumento. De la inicial “bocanada ardiente”, mientras el protagonista observa los bares, a la “tibieza de los muslos” (cuando comienza a sentir a la Muerte), hasta llegar a la noche húmeda y “fría” en la que esta lo atrapa para siempre.

El sentido del tacto también se ve enriquecido gracias a la gran variedad de texturas que se presentan. Están las suaves como “el jersey azul” o el “oscuro terciopelo” y las ásperas y rígidas como la gota de “amianto”, las “hoces de hierro” o la “fina lámina de acero”. Sin embargo, la imagen que más impacta dentro de este nivel sensitivo (al combinar la dureza y la suavidad) es la de esa “piel tan delicada” que “rasgarás con tus dientes”.

Las comparaciones y las personificaciones que aparecen enriquecen literariamente la obra y le dan a esta una dimensión más abstracta y compleja que la que ofrecería una película. La atmósfera donde transcurre la acción es descrita mediante comparaciones “Es un claro de luna borroso y húmedo/ *como* en una antigua película de amor y

²¹ *Ibidem*, vv. 10-11.

espionaje”²². La alusión explícita a una filmación de este tipo hace que el lector pueda imaginarse con mayor exactitud lo que está intentando plasmar el autor. El séptimo arte para Gimferrer ya no es un discurso que metaforiza la vida sino que es esta la que imita al cine, pensamiento muy posmoderno para la época.

La comparación se utiliza, además, para conocer la gravedad del estado físico del protagonista y para evocar en la mente del receptor algunas imágenes que lo trasladarían a los cortometrajes de Buñuel: “El pecho alienta *como* un arpa deshojada en invierno”²³ y “Las pestañas caídas/ hondamente han velado los ojos/ *como* una gota de charol y amianto”²⁴. Es decir, el sonido que producen sus latidos es tan escaso como el que emitiría un arpa sin cuerdas y sus pestañas están tan selladas a los ojos como lo estarían cualquier unión que se hiciera con tales materiales.

El ambiente se hace si cabe más real y siniestro al evocar la caída de la noche como si se tratara de una guillotina: “*Como* una fina lámina de acero cae la noche”²⁵; el uso del hipérbaton en este verso aumenta aún más tal sensación. Nos encontramos, por tanto, ante una poesía muy sensitiva en la que se intenta trasladar al receptor a la atmósfera propia de una película de Hitchcock.

Como en cualquier largometraje de Hollywood, el erotismo adquiere en el poema un papel destacado. Este se manifiesta mediante una sensualidad siniestra en la cual el protagonista no solo dirige sus deseos más íntimos hacia la Muerte “Bésame entre la niebla, mi amor” sino que elogia sus cualidades “Muerte, qué labios, qué respiración”. La atracción que esta le produce es tal que no parece sentir miedo ante su funesta presencia, todo lo contrario “Ojos que amo, dulces hoces de hierro y fuego”²⁶.

Pero, a pesar de su estrecho vínculo, no puede evitar mostrar asombro cuando sus ojos se le aparecen incluso en los lugares más comunes “que sorprendéis mi sombra en los bares nocturnos o saliendo del cine”²⁷. Es importante comentar al respecto que temas tan trascendentales y poéticos como el amor y la muerte son recreados utilizando un discurso y una imaginería propias de los *mass media*. Gimferrer era consciente de que solo así podía mostrar lo fuertemente influenciada que estaba la alta cultura de la industria de consumo.

²² *Ibidem*, vv. 39-40.

²³ *Ibidem*, v. 28.

²⁴ *Ibidem*, vv. 24-26.

²⁵ *Ibidem*, v. 34.

²⁶ *Ibidem*, v. 31.

²⁷ *Ibidem*, v. 32.

Quizás es esta idea la que empuja al sujeto poético a desear besar a la Parca. El yo lírico que había fundado todos sus deseos “bajo especies de eternidad” traducción de la emblemática cita de Spinoza toma conciencia de que nada puede escapar al paso del tiempo. El escritor catalán se había dado cuenta de que la literatura de élite estaba fuertemente vinculada a las formas expresivas de la cultura de masas y que, únicamente, a través de estas se podía ofrecer una estética novedosa y crítica a la vez.

Para que el lector culto pudiera tomar conciencia de ello, el autor barcelonés incluye (entre sus fílmicos versos de suspense) estratégicas alusiones a Rubén Darío. Esas horas de juventud “pálidas como ondinas o heroínas de ópera” y “tan frágiles que mueren no con vivir, no: sólo con soñar”²⁸ evocan a los conocidos versos del poeta nicaragüense: “Juventud, divino tesoro/ ¡ya te vas para no volver!”²⁹. Esta afiliación modernista permite al poeta evadirse hacia un mundo y una estética que juzga más atractivas. Pero la *evasión* es también una postura de crítica radical a su propio tiempo, la España de los 25 años de paz y del desarrollismo: ideas de progreso y de bienestar que fueron duramente combatidas por los jóvenes españoles de finales de los años sesenta. Sin embargo, la perversidad del Sistema capitalista y de la “sociedad del espectáculo” (Debord, *dixit*) va más allá. Dos claros ejemplos de este fenómeno serían los lemas reivindicativos del Mayo del 68, convertidos poco después en conocidos eslóganes publicitarios, o las obras de Warhol, que equiparan a Marilyn Monroe y a Mao como *productos*.

Esta desoladora realidad se trasladaría al yo lírico, quien habría tomado conciencia que cualquier esfuerzo por escapar de las temibles garras del consumismo sería en vano. La angustia existencial que ello le produciría quedaría plasmada en las siguientes confesiones. Por un lado, dice que en su corazón apenas resuenan ya los pasos de “los guardianes de ébano” habitantes de “las salas mágicas”. Por otro lado, sugiere que el príncipe permanece dormido “en su vaina de oscuro terciopelo”, en vez, de soñar con la llegada de alguna princesa.

Estos versos plagados de exotismo y de reflexión artística podrían evocar algunos de la conocida “Sonatina” del escritor de Nicaragua. En ella “La princesa está pálida en su silla de oro”³⁰ aunque para la joven sí había esperanza, pues pronto aparecería su

²⁸ *Ibidem*, v. 22.

²⁹ DARÍO, R, “Canción de otoño en primavera” *Cantos de vida y esperanza*, Barcelona, Espasa, 2012, vv. 1-2.

³⁰ DARÍO, R, “Sonatina”, en *Prosas profanas*, Barcelona, Espasa, 2014, v. 4.

caballero vencedor de la Muerte para hacerla feliz. Rubén Darío, al contrario que Gimferrer, sí creía en la existencia de un arte alejado del consumo de masas y de las formas expresivas propias de la baja cultura.

Ante toda esta realidad contraria, la voz poética exclama a la Muerte “¡salvad mi corazón en agonía”³¹. Sin embargo, su último deseo no es un final rápido y sin dolor sino “Déjame guardar una estrella de mar entre las manos”³², acción que podría interpretarse como el afán del poeta catalán de alcanzar, en algún momento, su imposible anhelo estético.

La disolución del yo lírico se plasma a través de varias imágenes discontinuas. Todo empieza con “el resplandor de una cabellera desplomándose entre música suave y luces indirectas”³³. Después de indagar en su más profundo interior, el autor toma un primer plano de cada parte del cuerpo que le interesa mostrar: “Abandonados rizos en la mano se enlazan. Las pestañas caídas/ hondamente han velado los ojos”³⁴.

A continuación, el poeta se detiene en el único lugar que puede señalar indicios fiables de si el individuo está o no muerto “El pecho alienta como un arpa deshojada en invierno; bajo el jersey azul se para suave el corazón”³⁵. La composición concluye con la actitud serena del sujeto poético ante la actuación de la Muerte “qué pecho dulce y mórbido ahogas”. Quizás este trágico, sensual y resignado final del protagonista podría representar un paralelismo entre el escritor barcelonés y la cultura de masas. De esta última, al igual que de la Parca, nada ni nadie puede escapar y, por ello, Gimferrer no tiene más remedio que aceptarla y utilizar la atracción que esta produce en su beneficio.

La destrucción del yo lírico, que se puede encontrar también en muchos otros poemas de los años 70, es un fiel reflejo de la crisis del sujeto posmoderno y de la toma de conciencia de la imposibilidad de captar y expresar la realidad del mundo a través del lenguaje. Es importante mencionar, además, que la rotunda aparición del “yo” en el primer verso del poema es una clara muestra de la voluntad de recuperar una subjetividad que se había perdido en la poesía social como consecuencia del intento de esta de convertirse en la voz de un colectivo.

Esta idea de introspección y de conciencia individual se ve potenciada gracias al uso de formas como “mis deseos”, “mi corazón”, “mi juventud” o “mi amor”. No obstante,

³¹ GIMFERRER, P., “Debo parecer un loco...”, *oo. cit.*, v.33.

³² *Ibidem*, v. 41.

³³ *Ibidem*, vv.11-12.

³⁴ *Ibidem*, vv. 24-25.

³⁵ *Ibidem*, vv. 28-29.

hay que tener en cuenta que el yo poético que abre el poema “Yo que funde todos mis sueños” se despoja de toda carga sentimental (propia de los *mass media*) al remitirnos a los célebres versos de Rubén Darío “Yo soy aquel que ayer nomás decía el verso azul y la canción profana”³⁶. El sujeto lírico consigue con ello ocultarse bajo la máscara artificiosa y lejana del autor nicaragüense, como hiciera años atrás en “Cascábeles” con Hoyos y Vinent³⁷.

La hábil combinación que realiza Gimferrer entre tópicos y recursos técnicos propios del cine de suspense y elementos de la alta cultura (intertextualidad y complejidad formal) contribuyen a crear una nueva y enriquecedora experiencia estética. Pero no solo eso, sino que también pone de manifiesto la estrecha interrelación que la sociedad de consumo ha forjado entre elementos que parecían totalmente opuestos.

Sin embargo, el autor de *Arde el mar* no es el único que juega con ello; Vázquez Montalbán en *Una educación sentimental* (1967) ejemplifica claramente este fenómeno al unir en un poema referencias a un conocida novela y película de la época (y alusiones mitológicas “nunca quiero desayunar en *Tiffany*, nunca/ quiero llegar a *Ítaca* aunque sepa los caminos/ lejana y sola”³⁸).

Tales fusiones crean un arte impopular y reservado para una minoría que sepa apreciar la nueva sensibilidad estética que proponían los novísimos; estos al igual que los vanguardistas crearon una poesía lúdica y antisentimental que exploraba los límites que les imponía el mezquino lenguaje. Gimferrer supo captar plásticamente en sus versos lo que Octavio Paz llamó “la tensión entre lo eterno y lo efímero”³⁹ gracias a la congelación del instante y de su transcurso:

Las imágenes, como en el cine, se suceden con rapidez, y reproducen lo que es la muerte y el amor en la pantalla, con su violencia, su pasión y su dolor de celuloide. Imágenes que formar un rico collage que encubre otros temas de más intimidad: la soledad, la incomunicación de un joven con el mundo que le rodea⁴⁰.

³⁶ DARÍO, R, “Yo soy aquel ...”, en *Azul: Cantos de vida y esperanza*, Barcelona, Espasa, 2012, vv. 1-2.

³⁷ Véase el estudio de Guillermo Carnero “Culturalismo y poesía novísima. Un poema de Pedro Gimferrer: ‘Cascabeles’, de *Arde el Mar* (1966), en *Novísimos, Postnovísimos, Clásicos. La poesía de los 80 en España*, edición de Biruté Ciphjaushaité, Madrid, Orígenes, 1991, pp.19-35.

³⁸ CASTELLET, J “Nunca desayunaré en *Tiffany*”, en *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970, vv. 25-27.

³⁹ MONEGAL, A, “Imágenes del devenir: proyecciones cinematográficas en la escritura de Pere Guimferrer”, en *Anthropos: Boletín de información y documentación*, 140 (1993), p.60.

⁴⁰ BARELLA, J, “Poesía en la década de los 70: En torno a los Novísimos” *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 410 (1981), p. 4.

Un mundo en crisis, ahogado por el consumismo, que no podía ser salvado por los precursores de la poesía social y que necesitaba mostrar un arte basado en los medios de masas para poner en evidencia el cambio que la cultura estaba sufriendo. Aunque los novísimos, al igual que Ortega y Gasset, sabían muy bien que de lo único que nos puede salvar el arte es de la seriedad de la vida.