

UN PASEO POR EL AMOR EN VENECIA Y POR LA MUERTE EN BEVERLY HILLS

Publicado en la revista Anthropos, 140 (1993), pp. 50-54

En la España de finales de los Sesenta, la del despegue económico, el boom turístico y el aperturismo cultural, y especialmente en Barcelona, la ciudad del jazz, el comic, el cine y las nuevas editoriales, comienza a dar sus primeros frutos una nueva vanguardia cultural en la que se incluye un grupo de poetas que pertenecen a la primera generación nacida después de la Guerra Civil.

Entre ellos están Pedro Gimferrer, Leopoldo María Panero, Guillermo Carnero, Vázquez Montalbán, Ana María Moix...

En todos ellos hay una actitud de enfrentamiento con la cultura institucionalizada. Sus posturas son individualistas e irracionalistas, pendientes de la modernidad (1). No olvidan las vanguardias, ni a los surrealistas, ni a los escritores malditos de posturas románticas y decadentes, a aquellos que olvidó la cultura de la inmediata posguerra española. Son conscientes de que viven un momento histórico en el que hay más capacidad de invención objetual que formal, e intentan reaccionar recuperando estilos pasados con absoluta independencia de su contexto socio-cultural, recuperando actitudes y modas de los años Veinte y Treinta, desde el art déco a los objetos de gusto kitsch o de estilo pop. Los medios de comunicación de masas, la televisión, el cine, los comics, harán el resto. Por primera vez desde hacía tiempo, veremos poetas alardeando de culturalismo y de contracultura al mismo tiempo; incluso serán los más culturalistas los que tengan las respuestas más contraculturales (2).

Antes de que Castellet publicara la antología Nueve novísimos poetas españoles (Barcelona, Barral, 1970), ésta ya era famosa y polémica. Aunque los poetas antologados no fueran propiamente "famosos", ni tampoco lo fueran sus presupuestos estéticos y culturales, sí era polémico y famoso el antólogo, años antes defensor del realismo en poesía (3), y ya comenzaba a serlo Pedro Gimferrer, incluido en la Antología de la nueva poesía española (Barcelona, El Bardo, 1968) de José Batlló. Gimferrer no fue nunca un poeta desamparado, con dificultades para abrirse camino en el panorama literario de la época (tampoco lo fueron la mayoría de los Novísimos). Conversaba con Aleixandre y Bousño, se escribía con Octavio Paz y recibió el apoyo del mundo editorial que encabezaba Carlos Barral.

Gimferrer fue el que, sin duda, supo dar a Castellet las pautas del nuevo estilo que estaba en el ambiente, las nuevas creencias y los nuevos mitos, fue el que supo percibir el cambio estético que se estaba produciendo en España y transmitir las características tonales de tal novedad, aquellas que, de alguna manera, pudieran servir para agrupar a los amigos de Barcelona -con los que se compartían las lecturas, las películas o los viajes- y también a los otros del resto de España (4).

Desde el primer momento, la prensa acogió con interés la antología Nueve

novísimos. En la sección "Artes y Letras" del diario Informaciones (12 de febrero de 1970), Carlos Bousoño (siempre defensor del nuevo grupo generacional; recordemos su introducción a Ensayo de una teoría de la visión, Madrid, 1979, de Guillermo Carnero) escribía un artículo, titulado significativamente "Hoy ya no puede hacerse poesía social", en el que defendía "la tendencia hacia la sorpresa y la irrealidad" que caracterizaba la nueva poesía, y decía: "me gusta menos su excesivo esteticismo... me interesa mucho esa vuelta a lo central poético, y la salida de esa confusión en que hemos vivido estos últimos años..." El 14 de mayo, en el mismo periódico, Rafael Conte hablaba ya de la escuela veneciana, "desenfadada, brillante, escéptica y esteticista", como de la encargada de "remover y conmover el pacífico y hermoso lago de la poesía española" (nunca he sabido a qué hermoso lago se refería Conte). La revista Insula (núm. 288, 1970) publicaba un artículo de José Olivio Jiménez, "Nueva poesía española 60-70", en el que, después de caracterizar de esteticista a la nueva generación, frente al eticismo de la anterior, terminaba diciendo que la antología era "un episodio más de la juerga intelectual barcelonesa". En la revista Reseña (núm. 51, 1972), Jiménez Martos hacía un "Panorama del año poético" no tan "hermoso", y lanzaba una punzante alusión a los jóvenes Novísimos: "El cernudismo, un tanto atenuado (cernudismo blanco), así como la enseñanza de Pound y de su discípulo Eliot, junto con exquisiteces voluntariamente decadentistas, acaparan la orientación de algunos muy jóvenes poetas que, según se ha dicho y repetido quieren sustituir, han sustituido, la berza por el sándalo. Según es costumbre ninguno de esos extremismos, acompañados de su correspondiente olor, se hallan justificados. Pero a veces es verdad que no conviene ejercer la medida" (5).

Con los años, algunos de esos Nueve novísimos dejarían de escribir, se pasarían a la prosa, ocuparían una cátedra en la Universidad (6) y hasta un sillón en la Real Academia. Otros seguirían siendo sólo novísimos.

Toda la poesía lírica de nuestros días se ha caracterizado por un indagar constantemente en sí misma, en el acto de creación y en el lenguaje, por la meditación sobre el quehacer poético y sobre la escritura en general. La generación de poetas que precedió a los Novísimos ya había establecido las pautas de esta meditación. José Angel Valente, Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, Claudio Rodríguez, Angel González y Francisco Brines habían luchado por liberarse del compromiso ideológico, que tanto había mediatizado la poesía social, y se habían cobijado en la concepción de la poesía como medio de conocimiento de la realidad (7). Para la llamada Generación del 50, el poema ya no operaba sobre el material de la experiencia, sino que ese conocimiento se producía en el mismo proceso de creación y a través de él.

En un principio los jóvenes Novísimos se rebelaron ante la poesía que les precedía, viendo en ésta tan sólo lo que la ligaba con la poesía social y con el realismo. Con el tiempo esta actitud cambiaría y empezarían a reconocer los méritos de sus antecesores. Gimferrer en su interesante libro Radicalidades (Barcelona, Antoni Bosch, 1978) resumía algunas de sus opiniones: "En lo expresivo, lo que sobre todo distinguió a esta generación fue la reconquista de un habla poética libre del énfasis y la retórica que el romanticismo tardío, el modernismo rubendariano y el garcilasismo habían ido acumulando, a modo de sucesivas descargas de torpedo, en los registros de la lengua literaria de la poesía en castellano... Se eliminó, sin duda, a la vieja retórica; pero lo que se obtuvo a cambio no fue, ciertamente, el lenguaje poético, tenso y conflictivo que es signo, desde Lautréamont o Rimbaud, de la poesía contemporánea, sino más bien, inesperadamente, una nueva forma, más solapada quizá, de academicismo" (pp. 142-143).

Había una cierta actitud snob en todos ellos (no recuerdo quién los llamó los "Nueve Snobísimos" ni dónde lo hizo) que les empujaba a alejarse de los valores tradicionalmente considerados. Les gustaba decir en público lo mucho que les horrorizaba lo español y los escritores españoles más apreciados por la crítica del momento, y, por el contrario, defendían con entusiasmo los versos de Saint-John Perse, Milosz, John Donne, Pound y Eliot, y citaban los de Bocángel, Villamediana, Manuel Machado, al grupo Cántico de Córdoba y a Cirlot (8).

Lo primero que hace Gimferrer en Radicalidades es situar la poesía contemporánea en su tradición: "El problema central para la poesía contemporánea reside en la forma en que sea capaz de asumir la continuidad del itinerario emprendido por románticos y simbolistas..." (p. 53). Y más adelante, tomando las palabras de Tristan Tzara, afirma que la poesía contemporánea no es ya un medio de expresión, sino una actitud del espíritu (p. 54). Es decir, la poesía como comunicación, propia de los poetas sociales, y la poesía como conocimiento, que caracterizara a la generación del 50, desaparecen ante esta poesía que surge como resultado de una actitud espiritual y estética ante el mundo.

SI PIERDO LA MEMORIA, QUÉ PUREZA

Cuando en 1963 Pedro Gimferrer publica El mensaje del tetrarca, tiene dieciocho años. El libro había sido dictado por el impulso, la intuición y el riesgo de una juventud casi adolescente; estaba escrito en un estilo teñido de modernismo y en él abundaban las huellas que habían dejado múltiples y muy elegidas lecturas. Al conseguir en 1966 el Premio Nacional de Poesía por Arde el mar, Gimferrer es ya el líder de la nueva generación, su orientador y promotor. Recordemos las palabras de su entonces amigo Leopoldo María Panero: "Luego, finalmente, mi generación se llama Pedro Gimferrer: fue él quien la construyó como lo que las generaciones son, un grupo teórico" (9).

La teoría de esta nueva generación estaba escrita en Arde el mar y en su siguiente libro, La muerte en Beverly Hills (1968). Ambos fueron modelos para toda la generación, para aquellos que conscientemente se dejaban invadir por la nueva atmósfera que los versos creaban, y para los que percibieron su encanto sólo inconscientemente.

¿Qué había en Arde el mar?, ¿qué había, claro está, además de poesía, de un cuidadoso lenguaje y de la sabiduría que dictaba el ritmo del verso? ¿Cuáles eran las novedades que se incorporaban en La muerte en Beverly Hills?, ¿qué significado tenían las nuevas imágenes, las continuas referencias al cine y a la novela negra?, ¿qué imponía esa fuerza comunicativa al verso?

En uno y en otro están las claves de los siguientes libros, ambos crearán un nuevo estilo, una nueva manera de entender el acto de creación poética y la cultura en general. En Arde el mar encontramos la cultura clásica, el mundo medieval desde la óptica romántica, Venecia desde Thomas Mann, la estética kitsch, la subjetividad en las descripciones de cuadros, de esculturas, de arquitecturas y jardines, Antonio de Hoyos y Vinent, Oscar Wilde y D'Annunzio, la adolescencia que se quiere olvidar, la que se añora y se odia, la Universidad, los libros, las largas enumeraciones que necesita un joven con muchas ansias de conocimiento, la ciudad en que se vive, lo que se recuerda literariamente y lo que se quiere olvidar, los viajes por Europa, la soledad y la meditación sobre la poesía, la duda, el no saber quién se es y, al mismo tiempo, la posibilidad de

reconocerse en cualquier cosa.

En La muerte en Beverly Hills las cosas se exponen con mayor consciencia. Asistimos a la creación -estética e ideológica- de todo un nuevo mundo, donde los hoteles, los aeropuertos, los aparcamientos subterráneos, las cabinas telefónicas, los hospitales, los paseos nocturnos por la ciudad, los bares, las playas, todo es iluminado por una nueva tonalidad, por esas luces artificiales de neón que acentúan la oscuridad, las sombras del atardecer y de la noche.

En Arde el mar el mundo aparece representado caóticamente, sometido a la enumeración y aglutinamiento de los recuerdos y de las imágenes reales o ficticias que percibe el poeta. Y el poeta está solo, luchando con las palabras, intentando dar una ordenación del mundo y de sí mismo ("Ordenar estos datos es tal vez poesía", se lee en "Primera visión de marzo"), viviendo aquellas realidades que sólo existen en tanto en cuanto se dan cita en el poema, porque es el poema quien las crea:

¿Estuve aquí? ¿Habré de creer que éste he sido
y éste fue el sufrimiento que punzaba mi piel?
("Oda a Venecia ante el mar de los teatros")

Veo
con otros ojos, no los míos, esta plaza
soñada en otros tiempos, hoy vivida,
con un susurro de algas al oído
viniendo de muy lejos.
("Primera visión de marzo")

Y al esperarse ahora, en esta tarde
que existe sólo porque existes tú,
la luz que confabula este poema
incendiaría nuestra soledad.
("Band of Angels")

En La muerte en Beverly Hills, Pedro Gimferrer ha sabido rodearse de una nueva imaginaria poética por él creada, donde por fin puede habitar con sus palabras. Se hace, entonces, necesario que en el lector aflore una nueva sensibilidad capaz de captar todo este mundo. Y también Gimferrer supo encontrar el método adecuado para transmitir a ese lector el modo de sentir en ese nuevo mundo, la actitud estética precisa y el nivel de comunicación exigible; supo trasladarle a una América de ensueño, haciendo que se sintiera asesino o amante de bellas mujeres de guantes negros hasta los hombros, escotes y zapatos de tacón. Supo transmitirle lo que a él le transmitían sus lecturas de comics, el aura poética de Dick Tracy o Charlie Chan, el buen jazz, el blanco y negro de Hollywood, las películas de los años Treinta. Un nuevo léxico facilitaba el terreno, los poemas se llenan de palabras insinuantes, llenas de matices, ricas, modernistas, bellas, favoreciendo a veces una cierta ambientación kistch. Así, en la primera página, leemos:

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 parasoles.

Mimbre, bebidas de colores vivos, luces oxigenadas que chorrean despacio,
 bañando en un oscuro esplendor las espaldas, acariciando con fulgor de hierro
 blanco
 unos hombros desnudos, unos ojos eléctricos, la dorada caída de una mano en el
 aire sigiloso,
 el resplandor de una cabellera desplomándose entre la música suave y luces
 indirectas
 todas las sombras de mi juventud, en una usual figuración poética.

...
 Bésame entre la niebla, mi amor. Se ha puesto fría
 la noche en unas horas. Es un claro de luna borroso y húmedo
 como una antigua película de amor y espionaje...

(I)

En las cabinas telefónicas
 hay misteriosas inscripciones dibujadas con lápiz de labios.
 Son las últimas palabras de las dulces muchachas rubias
 que con el escote ensangrentado se refugian allí para morir.

(V)

En el hotel oscuro de los astros
 guantes negros susurran sobre el volante de los automóviles,
 bombillas burbujan en los hondos escotes dorados,
 una gota de sangre cae helada en un mueble.
 ... En el hotel oscuro, a medianoche, los adolescentes se retiran a soñar
 y se encienden las luces de los aparcamientos subterráneos.

(VI)

... Los asesinos llevan zapatos de charol. Fuman rubio, sonrían.
 Disparan.
 La orquesta tiene un saxo, un batería, un pianista. Los cantantes. Hay
 un número de strip-tease y un prestidigitador.
 Aquella noche llovía al salir. El cielo era de cobre y luz magnética.
 ¡Focos para el desfile de modelos, pistolas humeantes!

(VIII)

Pero, por encima de todo, La muerte en Beverly Hills es un largo poema en el que 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 forman un rico collage que encubre otros temas de más intimidad: la soledad, la incomunicación de un joven con el mundo que le rodea, la dificultad para el amor y el miedo a la muerte.

Gimferrer eliminó, desde un principio, en su poesía las diferencias entre lo que podría llamarse la experiencia vivida y la cultural, literaria, artística o histórica. El poeta se acercaba al mundo considerándolo como fenómeno estético; la verdad y la belleza se confundían, y la identidad del poeta se difuminaba, sosteniendo la tensión entre pasado y presente, diluyéndose o proyectándose en el recuerdo de una imagen literaria o cinematográfica (10).

La recuperación del pasado, de la cultura (la memoria) se convierte en uno de los temas clave de estos dos libros. El recuerdo de un hecho histórico o literario sirve de pretexto al poema, y también de pretexto para meditar sobre el pasado y el presente del propio poeta (11). El poema se presenta como una sucesión de fotografías o postales de época -álbum enciclopédico de la vida y de la cultura-, que intentan reconstruir la realidad de un pasado irrecuperable: el tiempo festivo de la belle époque "con la

vivacidad burbujeante de quien se sabe efímero" (leemos en el poema "Cascabeles"), la esplendorosa cabellera de la rubia Jean Harlow (en La muerte en Beverly Hills, II), la adolescencia, sobre todo en Arde el mar, donde el poeta se convertía retóricamente en una sucesión de múltiples identidades perdidas: "...Noche, noche en Venecia / va para cinco años, ¿cómo tan lejos? Soy / el que fui entonces, sé tensarme y ser herido por la pura belleza como entonces..." ("Oda a Venecia ante el mar de los teatros").

Como decía Gimferrer: "No sabemos quién narra porque no sabemos quién somos... El narrador -eje firme e invariable del relato decimonónico- pierde espesor y consistencia, cede a la inseguridad y a las zonas de sombra, se desdobra en diversas voces hablantes, que son máscaras vacías de una identidad ilusoria" (12).

El concepto de identidad está en crisis, el nombre propio pierde consistencia. La efusión de los sentimientos se sustituye por el culto a la palabra. El poeta trata de desaparecer tras su lenguaje para dejar que el texto sea el soberano. El tema de la poesía moderna se convierte en un tema de lenguaje. De esta manera, las palabras acaban por remitir al poeta a un mundo que no es el que creyó vivir o experimentar -la memoria es falible-, sino a otro que es simplemente aquel que ha sido sugerido por el propio hecho de poetizar. La imaginación del poeta se limitará a utilizar los datos que queden almacenados en la memoria (tras ese proceso de acumulación, que es siempre subjetivo), para, ampliándolos, poder proyectarlos hasta convertirlos en nuevos instrumentos para el conocimiento de la realidad. La memoria será la que asegure el contacto del poeta con la realidad a lo largo de todo el proceso de creación, pero la memoria no es, como dijimos, infalible y el poema acabará por inventar su referente:

¿Quién al espejo pide
la desvaída imagen de un extraño?
Así yo, transeúnte del olvido,
mi andadura instauraba.
("Invocación en Ginebra")

Como leemos en Radicalidades, la escritura es "suplantación moral" de la realidad. Una vez "establecido el texto como realidad autónoma, todo cuanto ocurre en él es real: real en la medida en que ocurre en el texto y por lo tanto en la medida en que el texto es la suplantación -y por ende la crítica- de "nuestra realidad": la fenomenología del texto sustituye a la de la percepción" (p. 42) (13).

El pasado y el presente parecen, de alguna manera, definitivamente inaprehensibles. Ambos viven en la realidad que para ellos crea el poema. Pertenecen al terreno de la ficción, del lenguaje.

Es frecuente encontrar en muchos de los poemas de la generación novísima, y como tema central, la consideración de la propia ficción que es el arte. El escepticismo y el distanciamiento ante los sucesos o sensaciones percibidos de la "realidad" marcan el estilo de esta poesía, en la que todos entienden que el significado de una expresión no es dar con lo que ésta describe -ni con lo que refiere-, sino sólo aproximarse a uno de sus múltiples "usos" o significaciones. Así se produce un sentimiento de frustración en el creador, que se encuentra limitado ante lo inefable, impotente ante la insuficiencia del lenguaje. Frustrado el modo de acceder a la realidad, frustrada la experiencia real como tal, el poeta se refugia en la experiencia literaria -transformada ya en un álbum misceláneo sin fronteras entre vida y cultura- y ésta queda situada en un lugar primordial.

Las frecuentes posturas culturalistas tienen, así, su explicación.

...Visión, sueño yo mismo,
contemplaba la estatua en un silencio
hecho sólo de memoria...
...Interiormente llamo o ilumino
esferas del pasado y me sé tan distinto
como se puede ser siendo uno mismo y pienso
en el mejor final para este raro poema
empezado al azar una tarde de marzo.
("Primera visión de marzo")

La belleza, siempre identificada con verdad, es la pieza fundamental que sostiene la concepción poética de los primeros libros de Gimferrer (14). Hay, además, como señala Jaume Pont (15), una cierta melancolía producida por el deseo de vivir un pasado mítico y, al tiempo, al ser consciente de que esto es imposible, vemos un intento de distanciarse del mundo a través de la belleza y del arte, de huir de un presente fosco e inasible, de refugiarse en la construcción de una poesía atemporal.

Gimferrer busca un espacio adecuado para sus versos (16), el espacio de lo eterno que simboliza el mar y el amor en Arde el mar, la noche y la muerte en La muerte en Beverly Hills. Conociendo las limitaciones que tiene toda obra basada en criterios estéticos, Gimferrer trata de conseguir que el poema quede situado en el espacio que le corresponde, un espacio de belleza fuera del tiempo y lejos del acecho de la muerte:

Ven hasta mí, belleza silenciosa,
talismán de un planeta no vivido,
imagen del ayer y del mañana
que influye en las mareas y los versos;
ven hasta mí y tus labios y tus ojos
y tus manos me salven de morir.
("Band of Angels")

Julia Barella
Universidad de Alcalá de Henares
Septiembre de 1990

NOTAS

1 El afán de modernidad es una característica común a estos poetas. Modernidad en el sentido no de ruptura con todo lo anterior, sino de búsqueda de nuevas tradiciones. Lo moderno se caracteriza por la capacidad que tiene lo creado de incluirse en lo heterogéneo, no por su novedad. En este sentido, la modernidad llevará al artista de esta generación a mantener una actitud crítica y, al tiempo, de renovación de las tradiciones anteriores.

2 Primero fue en la América de la Beat Generation, donde destacaban las posturas nihilistas y los irracionismos, y se buscaba una nueva estética que envolviera los nuevos temas: las drogas, el alcohol, la homosexualidad, el viaje como aventura personal. Más adelante también se producen fenómenos parecidos en Europa. En Francia los nuevos filósofos como Bernard-Henri Lévy y André Glucksmann se manifiestan contra la racionalidad imperante, invitando a tomar posturas pasivas ante la política e, incluso, a despreciar el activismo de izquierdas. En Inglaterra está la "Escuela de Cambridge", que vuelve los ojos a los poetas metafísicos del siglo XVII y se muestra devota de Dylan Thomas.

3 Vid. Veinte años de poesía española, Barcelona, Seix Barral, 1962, y Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964), Barcelona, Seix Barral, 1966. Recordemos la entrevista que le hacía Juan Pedro Quiñonero en el diario madrileño Informaciones del 2 de julio de 1970, donde decía: "Los novísimos han sido un encargo editorial... el señor Barral me pide una antología. Miro cómo está el panorama. Me pongo en contacto con los poetas. Los agrupo. Veo qué tienen en común. Intento ser honrado".

4 En la dedicatoria de su aportación a la obra colectiva La cultura bajo el franquismo (Barcelona, Laia, 1977, p. 105), Gimferrer escribía:

A Josep Maria Castellet,
que trató de entender la historia que aquí cuento;
que trató de contarla a los más jóvenes;
que trató de entender a los más jóvenes;
que, al entendernos, entendió que debía contar de nuevo la historia;
que contó de nuevo la historia;
que contó también la historia de los más jóvenes;
que nos dio así un ejemplo que muy pocos supieron dar:
el de un hombre que quiere contar historias verdaderas.

5 Un año después, en la misma revista, pone en tela de juicio el uso y abuso que de las referencias culturales hacen los Novísimos, afirmando que sólo "sirven de alivio a quienes carecen de cosas suyas que expresar" (Reseña, núm. 62, 1973).

6 Recuérdese el artículo premonitorio de José Manuel Rozas, "Los novísimos a la cátedra", El País, 25-XI-1979.

7 Léanse, al respecto, los significativos párrafos de J. A. Valente en Las palabras de la tribu, Madrid, Siglo XXI, 1971, pp. 3-4.

8 En un artículo publicado en El País ("Los poetas más jóvenes siguen en la línea de los Novísimos: Guillermo Carnero y la poesía como experimentación", 12-XI-1976), Bel Carrasco afirmaba que lo que los poetas Novísimos ven en el grupo Cántico de Córdoba ya lo habían visto poetas de la generación anterior como Brines, Bousoño, Gil de Biedma o Claudio Rodríguez.

9 Poesía, núm. 4 (1979), p. 111.

10 Era la misma actitud que, poco después, defendería Luis Alberto de Cuenca: "... glosar es hoy la única actividad creativa -en lo literario- que me parece honesta y divertida. La tan buscada "originalidad" es una fábula sin el menor sentido, torpe y vulgar" (en la "Nota del Autor" al libro Scholia (Barcelona, Antoni Bosch, 1978).

11 En una interesante semblanza generacional, Luis Alberto de Cuenca, enumerando los gustos de su generación, decía: "No nos apetecía escribir nada que no tuviera unos orígenes culturales, librescos.

La vivencia (esa horrible palabra) sólo venía después, a impedir que el plagio fuese perfecto" (Poesía, núm. 5-6, 1979-1980, pp. 245-251).

12 Radicalidades, p. 85. Vid. Angel Sopena, "Gimferrer en Extraña fruta y otros poemas: la confusión ante los mundos y el intento de resumen", Peña Labra, núm. 15, 1974; Julia Barella, "La reacción veneciana: poesía española en la década de los Setenta", Estudios Humanísticos, núm. 5 (1983), pp.69-76, y, especialmente, "Entre Edipo y Narciso: la poesía de Leopoldo María Panero", Estudios Humanísticos, núm. 6 (1984), pp. 123-128. El ideal de que el hombre fuera forjando su propio yo a lo largo de su vida había perdurado hasta nuestros días y era la base sobre la que se levantaban otros criterios morales que le conducían, por el único camino posible, hacia el Bien y la Felicidad. Hoy día, con una mayor disponibilidad hacia lo novedoso, el hombre prefiere perderse, distanciarse de uno mismo, hasta llegar a comprender que "lo que hago no es nunca lo que soy". Esta última idea está presente en gran parte de los poetas que antologó Castellet.

13 Estos versos del poema "Noche de abril" incluido en el libro Tres poemas (1974) repiten la misma idea:

La mente en blanco, con claridad celeste
de alto zodiaco encendido: cúpula vacía,
azul y compacta, forma transparente
al abrigo de una forma. Así vuelvo a encontrarme
buscando esta calle. Ni está, ni estaba: porque la mente la inventa...).

14 En una entrevista que le hizo Juan Pedro Quiñonero ("Poesía española: el arte de no decir nada", Informaciones, 24 de septiembre de 1970), Gimferrer comentaba cómo en Arde el mar se "proponía emocionar mediante la belleza, propósito muy adolescente, y ahora me propongo conquistar la lucidez").

15 "Sobre Foc cec", Insula, núm. 336, 1974.

16 Más adelante ese espacio encontraría su forma más perfecta en L'espai desert (vid. mi artículo "Pedro Gimferrer: poesía en catalán", Peña Labra, núm. 39, 1981, pp. 17-22, y la edición bilingüe de su Poesía 1970-1977, traducida por él mismo, Madrid, Visor, 1978), donde leemos los siguientes versos:

para dejar una claridad despojada en el espacio,
para despojar al espacio hasta de claridad,
para que veamos el fondo del hoyo del ser,
para que veamos el espacio sin claridad ni oscuridad,
para que veamos el espacio en el que no hay espacio,
para que veamos el espacio que es todo el espacio (p. 229).