

ojs.uv.es/index.php/qdfed

Rebut: 02.06.2020. Acceptat: 19.07.2020

Per a citar aquest article: Stallings, Gregory. 2020. "Sabotajes musicales y cinematográficos en la poesía juvenil de Pere Gimferrer". *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris* XXV: 83-96.

doi: 10.7203/qdfed.25.18985



## Sabotajes musicales y cinematográficos en la poesía juvenil de Pere Gimferrer

### Musical and Cinematic Sabotage in the Early Poetry of Pere Gimferrer

GREGORY STALLINGS  
Brigham Young University  
gregory\_stallings@byu.edu

**Resumen:** Este ensayo se inspira en la crítica como sabotaje de Manuel Asensi para analizar las colecciones de poemas *La muerte en Beverly Hills* y *De "Extraña Fruta" y otros poemas* de Pere Gimferrer. Su poesía juvenil anticipa una plétora de obras literarias y filmicas españolas que recurren a un arte técnicamente reproducido (en términos de Walter Benjamin) –específicamente los discos del jazz y el cine negro clásico– para modelizar sujetos y acciones antitéticos a las tendencias fascistas de la historia. La modelización de nuevos sujetos se logra gracias a una identificación afectiva (lo que Asensi llama *afepto*) facilitada por una experiencia no cronológica del tiempo asociada con el cine. Esta poesía transmite un modelo del mundo preocupado con el subalterno histórico luchando por encontrar su voz.

**Palabras clave:** crítica como sabotaje; modelo de mundo; el cine negro; el jazz; la imagen-tiempo.

**Abstract:** This essay finds inspiration in Manuel Asensi's sabotage criticism in order to analyze Pere Gimferrer's poetry collections *La muerte en Beverly Hills* and *De "Extraña Fruta" y otros poemas*. Gimferrer's early poems anticipate a plethora of Spanish literary and filmic works that draw on mechanically reproduced (in terms of Walter Benjamin) art –specifically jazz records and classic film noir– in order to model subjects and actions antithetical to historical fascism. The modeling of new subjects is achieved through an affective identification (which Asensi terms *afepto*) facilitated by a non-chronological experience of time associated with cinema. This poetry conveys a model of the world concerned with the historical subaltern struggling to find his or her voice.

**Keywords:** criticism as sabotage; world model; film noir; jazz; time-image.

El género negro originado en los Estados Unidos ha sido una inspiración continua en la literatura contemporánea española. Podemos notar la influencia del *film noir* hollywoodiano de los años cuarenta en novelistas tales como Juan Marsé, Eduardo Mendoza, Rosa Montero, Juan José Millás, Antonio Muñoz Molina y Javier Marías, así como en grandes cineastas como Imanol Uribe, Alberto Rodríguez y Pedro Almodóvar. La afinidad literaria contemporánea con el *film noir* encuentra un antecedente importante en la poesía juvenil de Pere Gimferrer en la colección *La muerte en Beverly Hills* publicada en 1967 y en algunos de los poemas que formarían parte de *De “Extraña Fruta” y otros poemas* (1968-1969). Aunque varios críticos han querido identificar una cualidad escapista en estos poemas juveniles de Gimferrer, un análisis orientado en la teoría del sabotaje y de las modelizaciones de Manuel Asensi Pérez revela en esta poesía conceptos valiosos sobre la función sabotadora del arte extranjero que se convierte en una fuerza para remodelar sujetos en contra de un fascismo histórico (Pritchett, 1991: 14-15).

## 1. Modelizaciones musicales

Gimferrer ha explicado en su *ars poética* el proceso modelizante para componer sus versos juveniles al escuchar la música jazz en la radio y al mismo tiempo ver que pasaban por su imaginación imágenes cinematográficas (Pritchett, 1991: 14). Se trata de la inspiración cultural más profunda para Gimferrer y la generación del 70, “legítima heredera del 27”, en las palabras de José Luis Rey, y el “dominante de la época posmoderna: el cine y su lenguaje fragmentario” (Rey, 2005: 223). Se nota algo de esta acción modeladora en su poema “Elegía” de la colección *De “Extraña Fruta” y otros poemas* (1968-1969):

Morir serenamente como nunca he vivido  
 y ver pasar los coches como en una pantalla  
 y las canciones lentas de Nat King Cole  
 un saxofón un piano los atardeceres en las terrazas bajo los parasoles  
 esta vida que nunca llegué a interpretar  
 el viento en los pasillos las ventanas abiertas todo es blanco como en una clínica  
 todo disuelto como una cápsula de cianuro en la oscuridad  
 Se proyectan diapositivas con mi historia  
 entre el pesado olor del cloroformo  
 Bajo la niebla del quirófano extrañas aves de colores anidan (Gimferrer, 2000:  
 219)

La inmersión del yo poético de “Elegía” en el arte popular que tiene una consecuencia en la forma del mismo poema recuerda la contención de Asensi en su libro *Crítica y sabotaje*. Asensi insiste en que las obras literarias, a pesar de que se basan en un signo separado del mundo real, no obstante tienen una función performativa. Es decir, la literatura produce efectos reales en el mundo. Aunque los ejemplos que Asensi ofrece de textos modeladores suelen ser obras de literatura y de cine, nos recuerda que la modelización no se limita a las obras literarias, sino que también se manifiesta en los discursos de la vida cotidiana. Son los agentes que una sociedad emplea para formar sujetos: “El cine, la televisión, las páginas web, los periódicos, las revistas, la radio, la ópera, [...] la música y, por supuesto, lo que llamamos ‘literatura’ y ‘arte’ [...] son medios a través de los cuales se cumple la acción modeladora de los aparatos ideológicos heterogéneos y plurales del Estado, o del Imperio” (Asensi, 2011: 15).

Jordi Gracia toca el tema de la modelización de sujetos en Gimferrer cuando escribe lo siguiente: “El sujeto poético es fundamentalmente carne de arte, literatura y cine, más que de la experiencia física de la realidad, y precisamente esta experiencia diferida y codificada constituye la raíz de su personalidad literaria” (Gracia, 2015: 173). No obstante, estos discursos no solamente modelizan el sujeto, sino que tienen la capacidad de remodelizarlo para efectuar nuevas acciones en el mundo: “En este sentido, la modelización de la que hablamos en este texto se refiere a dos estados del sujeto: por una parte, a su formación en calidad de sujeto; por otra, a la capacidad de remodelación que poseen las diferentes textualidades con las que se va encontrando” (Asensi, 2011: 40).

Las modelizaciones en los poemas de Gimferrer resultan de textos que implican al menos dos autores, lo que Paul de Man ha llamado infra-textos o hipogramas. Asensi ha comentado este fenómeno en las obras de Paul de Man donde *Don Quijote de la Mancha* es una presencia textual constante, aunque invisible para muchos de sus lectores (Asensi, 2011: 299). Lo importante para nuestro propósito es el fenómeno de “un mismo silogismo y un modelo de mundo semejante” en cuanto al texto interior de tales obras (Asensi, 2011: 32). Los poemas juveniles de Gimferrer constantemente se hacen referencias a infratextos que comparten un mismo silogismo, por ejemplo, los del cine y el jazz de Nat King Cole en “Elegía”. Tal como ocurre en *Don Quijote de la Mancha*, la inmersión en estos infratextos en la poesía de Gimferrer no solamente se trata de modelizaciones subjetivas sino de *remodelizaciones*.

El yo poético en “Elegía” y en otros poemas de Gimferrer ha experimentado una remodelización de su propia identidad precisamente por la inversión de un silogismo tradicional inherente en el jazz. En su estudio clásico, *The Signifying Monkey*, Henry Louis Gates emplea el concepto del infratexto (lo llama *Signifying*) para analizar la repetición con una diferencia seminal en el jazz y en la literatura afroamericana (Gates, 1988: 104-105). Un artista de jazz de raza negra en los Estados Unidos durante los años cuarenta y cincuenta sería en efecto un segundo *autor* realizando una subversión del silogismo entimemático del texto inicial. La música jazz es un arte atético: subvierte los silogismos que sostienen la represión del subalterno por la sociedad (Asensi, 2011: 52-53). Gates da el ejemplo de la grabación “My Favorite Things” de John Coltrane (Gates, 1988: 104). Un silogismo entimemático en la música de la época de Coltrane indicaba lo siguiente: solamente los cantantes de raza blanca podían cantar en Broadway una canción como “My Favorite Things” de *The Sound of Music*. Si las versiones originales de “My favorite Things” de cantantes como Julie Andrews o Mary Martin falsamente implicaban la superioridad de la raza blanca como la única raza que podía representarla en público, Coltrane invierte este silogismo al afirmar que una voz subalterna no solamente puede realizarla, sino que supera la versión oficial blanca de una manera espectacular.

La referencia a Nat King Cole en “Elegía” entonces no es gratuita. Semejante a Coltrane, Cole trascendió un estatus de subalterno para ganar fama como un pianista de jazz y uno de los cantantes más famosos del siglo xx. Eventualmente, Cole llegó a ser el primer afroamericano en tener su propia serie de televisión al nivel nacional (Gourse, 1991: 182-185). Al identificarse profundamente con Nat King Cole, el yo poético de “Elegía” “adopta el punto de vista del subalterno” que en el caso de Cole ha sido un hombre negro viviendo bajo el racismo sistémico de los Estados Unidos durante la primera mitad del siglo xx (Asensi, 2011: 80). Es más: siendo Nat King Cole el representante de dicho punto de vista de los históricamente marginados, se trata de una identificación con un hombre subalterno que ha trascendido sus circunstancias para ganar su propia voz en un mundo completamente hostil. Siendo un producto de infratextos y de una dialéctica de historias y culturas, “Elegía” es una variación del silogismo anteriormente mencionado de Coltrane. Los infratextos en “Elegía” de la música y el cine implican una serie de premisas acerca de la imitación de los grandes del jazz: uno puede aprender modos alternativos para existir en el mundo por el ejemplo de los maestros de la improvisación.

## 2. Afectos cinematográficos

Asensi emplea el concepto de la reducción alegórica para explicar las modelizaciones producidas por obras que pintan mundos radicalmente diferentes al de su público. *La muerte en Beverly Hills* es esta clase de texto en el que existen toda una serie de identificaciones de un mundo fantástico que al parecer no tiene absolutamente nada que ver con la Barcelona de Gimferrer. Asensi escribe que tales obras se ligan con su público al “suscitar nuestro interés” (Asensi, 2018a: 317). Al mismo tiempo las distancias enormes entre mundos se superan por medio de una proyección mental: “basta una transformación por ‘proyección’ o ‘topológica’, en la que a pesar de que la transformación afecte a diferentes dimensiones de la figura, a pesar de deformarla, para reconocerlos a partir de unos rasgos mínimos” (Asensi, 2018a: 321). Por medio de este proceso, el público de una obra tiene “la capacidad de transformar lo percibido en el elemento del entorno” (Asensi, 2018a: 315). Semejante proyección ocurre al final de “Elegía” cuando el hablante poético dice: “Se proyectan diapositivas con *mi historia*” (Gimferrer, 2000: 219, el énfasis es mío). De igual manera, esta frase expresa una conexión profunda con la música que sirve para producir nuevas relaciones y nuevos sujetos musicales, un concepto común en los escritos de musicólogos contemporáneos como Thomas Turino y Christopher Small. Turino expresa un ideal musical semejante al de Gimferrer “where the identification with others is so direct and so intense that we feel, for those best moments, as if our selves had merged” (Turino, 2008: 19).

La identificación profunda con la música improvisada y con los grandes héroes del jazz en estos poemas constituye un sabotaje de la ideología estética, término de Paul de Man para describir la confusión histórica entre los valores estéticos y la realidad. Se trata de un silogismo al fondo del fascismo que relaciona la nostalgia con la política (recordamos la predilección por el arte y la literatura de figuras históricas como Adolf Hitler y José Antonio Primo de Rivera). En su conocido ensayo “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, Walter Benjamin promueve la muerte de la mirada aurática (altamente nostálgica) asociada con el arte canonizado de los museos y *con la política derechista*, “la imagen de un mundo anterior que Baudelaire nombra a través de un velo de lágrimas nostálgicas” (Benjamin, 2001: 162). Según Benjamin, lo que mata la mirada nostálgica es el arte nuevo, técnicamente reproducido: “la nostalgia [...] ya no ocurre en la reproducción técnica. (En ella, lo bello no tiene sitio.) [...] Si lo distintivo de las imágenes que emergen de la memoria involuntaria hay que verlo en que tienen aura, la fotografía tendrá entonces

parte decisiva en el fenómeno de la ‘decadencia del aura’” (Benjamin, 2001: 163).

Sin embargo, “Elegía” y otros poemas juveniles de Gimferrer invierten el esquema de Benjamin al expresar una nostalgia profunda, irónicamente causada por el arte técnicamente reproducido. Esta poesía sabotea el silogismo asociado con el fascismo al crear un afecto nostálgico de la diversidad, una nostalgia de un mundo diverso que solo ha existido en las películas viejas del cine negro. Como ha notado Julia Barella en cuanto a *La muerte en Beverly Hills*, “a lo largo de este libro las imágenes y referencias al cine son muy frecuentes, especialmente al cine negro y policíaco” (Gimferrer, 2000: 187). El cine negro ha sido el producto de directores judíos como Fritz Lang, Edgar G. Ulmer, Billy Wilder, Otto Preminger y Robert Siodmak, exilados en Hollywood en los años treinta y cuarenta. Tal como Vincent Brook escribe en su libro, *Driven to Darkness: Jewish Émigré Directors and the Rise of Film Noir*, la otredad histórica de los judíos continuamente se expresa en las obras clásicas del *film noir*. La trama arquetípica del cine negro del *fall guy* evoca el trauma histórico de ser victimizados por la política derechista y por otros abusos históricos (Brook, 2009: 108-110, 162-166).

La identificación en “Elegía” con Nat King Cole constituye otra subversión de la ideología estética que ha sostenido el fascismo. Si bien el fascismo se ha sostenido por un silogismo entimemático basado en la premisa falsa de que el arte aurático influirá en la creación de un mundo ideal (con su celebración de valores como la superioridad de una raza, la nostalgia de un pasado glorioso, el platonismo cultural, etc.), “Elegía” destruye dicho silogismo para celebrar el nuevo arte técnicamente reproducido (jazz, cine) como algo que subvertirá dicha aura.

¿Cómo se puede explicar la predilección por estos artes (el jazz y el cine negro) estadounidenses que tuvieron su apogeo hace tantos años (los cuarenta y cincuenta) entre jóvenes autores españoles como Gimferrer o Muñoz Molina criados bajo la dictadura en España? Es precisamente el contenido afectivo, las emociones expresadas por estas formas que “envuelven el entorno y el cuerpo del lector” para las modelizaciones que producen acciones en el mundo (Asensi, 2018b: 1019). El jazz y el *film noir* realizan el argumento de Asensi de que el arte no solamente produce afectos en su público, sino también un cambio de percepción (Asensi, 2011: 9-10). Los perceptos, los afectos y los conceptos son fenómenos que funcionan en concierto a pesar de la separación que Deleuze y Guattari han hecho de ellos: “Es una separación pedagógica que, en la realidad, jamás se manifiesta en su pureza [...] A propó-

sito del arte sería mejor hablar de *afeptos*, una palabra que trata de conjugar y aunar la dimensión afectiva y conceptual de una obra” (Asensi, 2011: 38).

En su artículo “The Phenomenal Nonphenomenal: Private Space in *Film Noir*”, Joan Copjec comenta el *afepto* del cine negro que es el *jouissance* asociado con el *death drive* o tánatos. Mientras el detective clásico obra en un espacio cerrado del deseo, el espacio negro es típicamente un espacio vacío donde el deseo del protagonista se frustra y él se encuentra incapaz de comunicarse con otros seres humanos. Son espacios donde el deseo cede a tánatos, el anhelo de la muerte y de ahí el *jouissance*, “an excess of pleasure, a private enjoyment” (Copjec, 1993: 186). El afecto de *jouissance* sirve para facilitar una modelización en el yo poético y en el/la lector(a): “lo afectivo es el medio en virtud del que el silogismo atrapa al lector y le incita a una transformación de su subjetividad” (Asensi, 2018b: 1026). La poesía juvenil de Gimferrer representa tales transformaciones subjetivas por medio del *jouissance* que se manifiesta cuando el deseo cede al *death drive* (Dunst, 2020: 227-229). Antonio Monegal ha interpretado estos poemas en términos de un conflicto cernudiano entre realidad temporal y deseo platónico, eterno: “El sujeto poético aparece sometido a un conflicto de corte cernudiano, entre realidad y deseo, en el cual el deseo es inmutable, pero su objeto es efímero. A ese deseo de eternidad responde el cine” (Monegal, 1998: 234-235). No obstante, este deseo cernudiano constantemente se torna en *death drive* o tánatos en *La muerte en Beverly Hills*, tal como indica el mismo título de la colección, enfatizando “la muerte”. Es esta transición constante desde el deseo al *drive* lo que expresa el *jouissance* asociado con el cine, tal como se ve en las palabras de la introducción tomadas de un diccionario del cine: “Beverly Hills.—Localidad de Los Ángeles que sucedió a Hollywood como uno de los lugares favoritos de residencia de los grandes astros” (Gimferrer, 2000: 179). El deseo eterno, cernudiano se complica por una imagen nostálgica de cristal que se manifiesta desde los primeros versos de *La muerte en Beverly Hills*:

Yo, que fundé todos mis deseos  
bajo especies de la eternidad,  
veo alargarse al sol mi sombra en julio sobre el paseo de cristal y plata [...] todas las sombras de mi juventud, en una usual figuración poética (Gimferrer, 2000: 185-186).

Los espacios descritos en esta poesía constantemente son vacíos (“oh fábricas desiertas”) tal como las puestas de escena del cine negro clásico (“el estadio vacío sobre las gradas desiertas”, Gimferrer, 2000: 193). Son lugares de

un deseo convertido en el *jouissance* del *drive* que es el afecto del cine negro, por ejemplo, en el quinto poema donde leemos: “Te esperaré a la una y media, cuando salgas del cine—y a esta hora está muerta en el Depósito aquella cuyo cuerpo era un ramo de orquídeas” (Gimferrer, 2000: 196) o en el primer poema de la colección que termina con un apóstrofe a la muerte: “Qué piel tan delicada rasgarás con tus dientes. Muerte, qué labios, que respiración, qué pecho dulce y mórbido ahogas” (Gimferrer, 2000: 187).

El afecto del *jouissance* cede a nuevos perceptos en estos poemas. En su ensayo “The Thing That Thinks: The Kantian Background of the *Noir* Subject”, Slavoj Žižek complica el argumento común y corriente de que el protagonista del cine negro es activo mientras el detective clásico es pasivo. Al contrario, Žižek identifica en el protagonista del *film noir* —el sujeto negro, como lo llama Žižek— la mirada de alguien radicalmente separado del orden simbólico. La inmersión en el *death drive* o tánatos para Žižek cede a una mirada de la fantasía. Puede ser que el héroe del cine negro se meta en peleas, amores, etc.; no obstante, siempre percibirá los acontecimientos como si estuviera en un sueño (Žižek, 1993: 222-223).

El yo poético en *La muerte en Beverly Hills* cabe dentro de esta descripción del héroe del cine negro con una mirada distanciada por el *jouissance*, por ejemplo en el siguiente pasaje de su *Segundo Diario*: “Hace tiempo, en un poema antiguo, me imaginaba a mí mismo —máscaras literarias— muerto misteriosamente en un hotel exótico, con estas muertes metafóricas que inventa la literatura —la muerte como avatar del texto—, y Charlie Chan, diligente, era llamado para encargarse de la investigación del caso” (Gimferrer, 1984: 155). El mismo Charlie Chan hace una aparición en *La muerte en Beverly Hills*: “Cuando amanezca me encontrarán muerto y llamarán a Charlie Chan” (Gimferrer, 2000: 189). El tánatos en esta poesía no se trata de una finalidad, sino de una serie de devenires (Monegal, 1998: 234-235). La identificación aquí con Charlie Chan, detective ficticio ubicado en Hawái, se trata de un devenir otro cinematográfico. No obstante, se notará a continuación un fenómeno frecuente de *devenir subalterno* en esta poesía.

### 3. Imágenes de cristal y voces subalternas

El segundo poema de *La muerte en Beverly Hills* empieza con una imagen musical: “Debo de parecer un loco batiendo palmas solo y cantando en alta voz en este cuarto de hotel” (188). Esta imagen coincide con la teoría de la música en

*Mil mesetas*, donde Deleuze y Guattari describen el sujeto musical que marca su territorio al formar un estribillo: un motivo musical melódicamente mínimo para marcar un territorio (Deleuze y Guattari, 2000: 318-319). La “locura” de esta improvisación (“un loco batiendo palmas solo y cantando”) se compara de un modo interesante con la discusión en *Mil mesetas* que describe un fenómeno de devenir otro por medio de una deterritorialización en la música improvisada (Gilbert, 2004: 118-139).

Los poemas de Gimferrer tienen un punto de contacto especial con Gilles Deleuze, en especial su estudio *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, al evocar un tiempo no cronológico vinculado con los afectos del cine, formando una combinación que Asensi llamaría *afeptos* (Colman: 2011, 89). Estas referencias musicales-cinematográficas de Gimferrer tienen que ver con identificaciones relacionadas con el subalterno, al experimentar afectivamente un tiempo no cronológico. Este leitmotiv de devenir y el tiempo no cronológico liga el modelo del mundo de Gimferrer con el pensamiento sobre el cine de Deleuze, tal como ha observado Antonio Monegal en el contexto de su argumento sobre el corte cernudiano en esta poesía:

A ese deseo de eternidad responde el cine, fijando lo transitorio en su propio devenir, en materia que es a la vez permanente y fugaz. Con lo cual se ofrece como metáfora de la tensión que incumbe la poesía. De Bergson a Deleuze, el cine se ha convertido en un instrumento útil para pensar el devenir (Monegal, 1998: 234-235).

El tiempo asociado con la música en *La muerte en Beverly Hills* constantemente forma lo que Deleuze llama en *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2* la imagen de cristal pensando en imágenes de ventanas o de espejos en directores como Orson Welles (*The Lady from Shanghai*, *Ciudadano Kane*) o Alain Resnais (*El año pasado en Marienbad*) (Deleuze, 2004: 105-107). Son obras de la época pos-guerra que representan el trauma de la segunda guerra mundial al proyectar un tiempo no cronológico (de las capas simultáneas del cono de la memoria de Bergson) en la pantalla (Deleuze, 2004: 113). Las imágenes de cristal implican lo que Deleuze ha llamado *hyalosigno* (del griego *hyalos*, vidrio) que en las obras de directores como Welles y Federico Fellini indica una confusión entre “lo actual y lo virtual” (los sueños o las escenas retrospectivas) (Deleuze, 2004: 142). Se trata de percepciones temporales y a la vez afectivas que forman un *afepto* (Bogue, 2003: 117-120). Estos *afeptos* cinematográficos –afectos combinados con perceptos de un tiempo no cronológico–

facilitan en los poemas de Gimferrer una modelización subjetiva que coincide con la aceptación de un silogismo. Un ejemplo de la música que conduce a la imagen de cristal ocurre en el quinto poema, donde un estribillo musical produce una confusión bergsoniana entre varias capas del tiempo:

Músicas de otro tiempo, canción al compás de cuyas viejas notas conocimos una noche a Ava Gardner,  
muchacha envuelta en un impermeable claro que besamos una vez en el ascensor, a oscuras entre dos pisos, y tenía los ojos muy azules, y hablaba siempre en voz muy baja— se llamaba Nelly (Gimferrer, 2000: 196).

La música “de otro tiempo” produce un *afepto* nostálgico de un pasado que jamás existió, formando una imagen de cristal (del tiempo no cronológico) con el Otro en la forma de la actriz norteamericana Ava Gardner, quien deviene su novia Nelly (o viceversa). El estribillo musical que empieza el segundo poema le conduce al yo poético a semejante experiencia temporal disyuntiva:

¡Las sonrisas de Jean Harlow! En bungalow al alba y el mar centelleante.  
Música por toda la olvidada estación del deseo. Palmeras, giratoria luminosidad de la plaza encendiéndose  
sólo para estos ojos tras un cristal ahumado. (188)

Estas imágenes musicales de cristal en *La muerte en Beverly Hills* producen modelizaciones afectivas que conducen a una empatía por los subalternos o los vencidos de la historia, los que precisamente Asensi identifica como el núcleo de su proyecto crítico saboteador. Es una poesía que “adopta el punto de vista operativo de un grupo heterogéneo y móvil: el de los subalternos o vencidos” (Asensi, 2011: 72). Las referencias a las estrellas del cine hollywoodiano Ava Gardner y Jean Harlow revelan este tema del subalterno y el vencido en *La muerte en Beverly Hills*. El tema de los subalternos se ha asociado con Ava Gardner, quien fue criada en el sur de los Estados Unidos en una familia de granjeros de bajos recursos. “Daddy had faced hard times before, and gotten over them, but this was something else again”, escribe Gardner sobre su niñez extremadamente pobre en su autobiografía (Gardner, 1990: 5). Jean Harlow tampoco es una referencia gratuita, pues su muerte repentina por una enfermedad renal a los 26 años la liga con un leitmotiv central en Gimferrer de las clínicas pobladas por los vencidos: “They stood helpless by Jean’s bedside all through Sunday night. She’d fallen into a coma and was put into an oxygen tent” (Golden, 1991: 210).

Las imágenes de clínicas y enfermedades son constantes en esta poesía. Julia Barella escribe que “A lo largo de estos poemas y de los siguientes vemos la imagen de la enfermedad, especialmente el color o la luz de la enfermedad: desde la palidez y la ‘blancura helada de un quirófano’ a estas luces enfermas o de clínica” (Gimferrer, 2000: 199). En varios poemas la música del género negro no solamente acompaña este ciclo de enfermedades con colores sino que produce nuevos perceptos. En el poema uno la “música suave” abre la imagen bergsoniana, cristalina de “todas las sombras de mi juventud” que cobran una mayor intensificación con la introducción del color rojo: “una araña rojiza se posa en los cristales” todo culminando con una incandescencia enfermiza: “Ojos que amo, dulces hoces de hierro y fuego,/rosas de incandescente carnación delicada, fulgores de magnesio/que sorprendéis mi sombra en los bares o saliendo del cine” (Gimferrer, 2000: 186). En el poema siete unas imágenes de la música y de los colores azul con rojo (“la sangre de un delfín muerto”) culminan con la luz cegadora “de relámpagos”: “El resplandor de un solo diamante nos ciega./Luces enfermas, pálidas jazmines y cometas azules [...] el arco iris,/el fulgor delicado con que cae una lágrima” (Gimferrer, 2000: 199-200). Los *afeptos* de colores producidos por la enfermedad y por la música (“con destellar de música y rieles”) revelan un modelo del mundo caracterizado por la diversidad de colores: “dejadme abrir [...] las escaleras hacia el arco iris” (Gimferrer, 2000: 200).

En varios poemas de Gimferrer, los *afeptos* producidos por las enfermedades constituyen una alegoría del arte técnicamente reproducido que mata el aura, por ejemplo, en el último poema de *La muerte en Beverly Hills*:

Las oficinas de los aeropuertos, con sus luces de clínica  
El paraíso, los labios pintados, las uñas pintadas, la sonrisa [...] (Gimferrer, 2000: 202)

Las luces se intensifican y la clínica se convierte en *night club* al final con los brillos de disparos acompañados por un jazz vulgar:

Los asesinos llevan zapatos de charol. Fuman rubio, sonríen. Disparan.  
La orquesta tiene un saxo, una 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! (202)

Tales imágenes de asesinatos a raíz del jazz se repetirán en el poema clave de la próxima colección de poemas, *De “Extraña fruta” y otros poemas* (1968-1969), “Canción para Billie Holiday”:

Y la muerte  
Nadie la oía  
pero hablaba muy cerca del micrófono (Gimferrer, 2000: 213)

Una vez más, se manifiesta una imagen de cristal, aquí evocando la famosa canción de protesta social de Holiday, “Strange Fruit”: “Extraña fruta en el aire el crepúsculo se ausenta [...] con una bola de cristal” (Gimferrer, 2000: 213).

Tal como ocurre en “Elegía”, el jazz de Billie Holiday es un agente modelizante para el hablante poético al producir un *shock* benjaminiano en él: “Lady Day qué despacio nos viene la experiencia todo cobra un sentido se ordena como el paisaje en los ojos cuando recién despiertos corremos las persianas” (214). Como discurso modelador, la música de Holiday tiene un efecto performativo efectuando acciones en el mundo, de ahí el final metapoético del poema: “cuando [...] intentamos ordenar las palabras de un poema” (214). El movimiento desde la muerte (“Y la muerte”) hasta la escritura (“las palabras de un poema”) tematiza la transición biográfica de Billie Holiday. Como hemos visto con el caso de Nat King Cole, Holiday trascendió un estatus del subalterno (mujer de la raza negra criada en pobreza, prostituta a los trece años, abusada por los hombres, drogadicta, encarcelada, etc.) para ganar su voz artística, llegando a ser una de las cantantes más importantes del siglo xx (O’Meally, 1991: 9-18).

En su libro final, *Crítica y clínica*, Gilles Deleuze analiza varias obras literarias y filosóficas sobre las enfermedades y la medicina. Deleuze sugiere que la literatura ofrece la salud para un mundo enfermo (Deleuze, 1997: 14-15). Pero es más complicado en Gimferrer. El poeta barcelonés ha insistido en la clínica como un espacio fúnebre durante los poemas de *La muerte en Beverly Hills*. Este leitmotiv de las enfermedades graves continúa en el poema culminante de “Elegía” (“las ventanas abiertas todo es blanco como en una clínica”). Como las clínicas en sus poemas, la poesía juvenil de Pere Gimferrer ofrece un poder curativo al modelar sujetos ligados con los subalternos o los vencidos (Nat King Cole, Ava Gardner, Billie Holiday, Jean Harlow). Al igual que el jazz, estos poemas modelizan sujetos que ganarán su voz a pesar de su condición subalterna.

## Bibliografía

- Asensi Pérez, Manuel. 2011. *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos.
- Asensi Pérez, Manuel. 2018a. ¿Qué dice la fantasía de nuestro mundo?: Sobre el concepto de reducción alegórica. *Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 1: 310-330.
- Asensi Pérez, Manuel. 2018b. Modelos de mundo y silogismo en *Everyman* de Philip Roth. En *Homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: UNED.
- Benjamin, Walter. 2001. *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- Bogue, Ronald. 2003. *Deleuze on Cinema*. Nueva York: Routledge.
- Brook, Vincent. 2009. *Driven to Darkness: Jewish Émigré Directors and the Rise of Film Noir*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Colman, Felicity. 2001. *Deleuze and Cinema: The Film Concepts*. Oxford: Berg.
- Copjec, Joan. 1993. The Phenomenal Nonphenomenal: Private Space in *Film Noir*. En Copjec, Joan (ed.) *Shades of Noir*. Londres: Verso.
- Deleuze, Gilles. 1997. *Crítica y clínica*. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Gilles. 2004. *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. 2002. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos.
- De Man, Paul. 1991. *Visión y ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Traducción de Hugo Rodríguez Vecchini & Jacques Lezra. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- De Man, Paul. 1998. *La ideología estética*. Traducción de Mabel Richart & Manuel Asensi. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Dunst, Alexander. 2020. Surplus Feelings: Neoliberal Noir and the Affective Economy of Debt. En Breu, Christopher & Hatmaker, Elizabeth A. (eds.) *Noir Affect*. Nueva York: Fordham University Press.
- Gardner, Ava. 1990. *Ava: My Story*. Nueva York: Bantam Books.
- Gates, Henry Louis. 1988. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Gilbert, Jeremy. 2004. Becoming-Music: The Rhizomatic Moment of Improvisation. En Buchanon, Ian & Swiboda, Marcel (eds.) *Deleuze and Music*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gimferrer, Pere. 1984. *Segundo diario*. Barcelona: Seix Barral.
- Gimferrer, Pere. 2000. *Poemas (1962-1969)*. Edición de Julia Barella. Madrid: Visor.
- Golden, Eve. 1991. *Platinum Girl: The Life and Legends of Jean Harlow*. Nueva York: Abbeville Press.
- Gourse, Leslie. 1991. *Unforgettable: The Life and Mystique of Nat King Cole*. Nueva York: Cooper Square Press.
- Gracia, Jordi. 2015. *Burgueses imperfectos: Heterodoxia y disidencia literaria en Cataluña de Josep Pla a Pere Gimferrer*. Traducción de Julia Alquézar. Madrid: Fórcola.

- Monegal, Antonio. 1998. *En los límites de la diferencia: Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos.
- O'Meally, Robert. 1991. *Lady Day: The Many Faces of Billie Holiday*. Boston: Da Capo Press.
- Pritchett, Kay. 1991. *Four Postmodern Poets of Spain*. Fayetteville: University of Arkansas Press.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Žižek, Slavoj. 1993. The Thing That Thinks: The Kantian Background of the *Noir* Subject. En Copjec, Joan (ed.) *Shades of Noir*. Londres: Verso.