
JOSEP MARIA SALA-VALLDAURA

**LA POESIA DE PERE GIMFERRER,
ENTRE LA LITERATURA I
L'AUTOBIOGRAFIA**

I. LES COORDENADES GENERALS DE LA POESIA DE GIMFERRER

Gairebé tots coincidirem a l'hora d'afirmar que la poesia de Gimferrer (Barcelona, 1945) explora galeries íntimes, busca lligams entre les diverses realitats en un exercici de comprensió del món, o reflexiona sobre ella mateixa. També estarem d'acord sobre alguns dels seus trets: el seu culturalisme, caracteritzat per manlleus literaris, al·lusions al cinema i a la pintura, etcètera. Segurament, però, el fet de considerar la poesia de Pere Gimferrer com un intent d'explicació literària (o literaturitzada) de la seva història íntima pot resultar un xic més sorprenent, ni que sigui sense pretendre negar els altres ingredients ontològics, cosmogònics i metaliteraris.

El lector que s'ha incorporat a la poesia els darrers anys acostuma a associar l'autobiografia amb expressions més confessionals i, en tot cas, més relacionades amb la poesia de l'experiència. De tota manera, en reflexionar sobre el dietari que escriu, el mateix Pere Gimferrer ens mostra una concepció de la literatura gens allunyada del temps i del seu temps ni d'un valor moral que, al capdavall, li justifica o explica el fet d'escriure:

Si torno a llegir –realment o amb la memòria– aquest any de dietari, hi veig, sobretot, dues coses. D'una banda, l'imperi, del tot autònom, de l'escriptura, que ens duu cap on vol

i genera, imprevista, processos que es descabdellen sols, tot marcant el sender i els topants per unes lleis que ultrapassen qui escriu. D'altra banda, el debat –directe o implícit, però fortíssim sempre– amb el món històric. Dia a dia, l'escriptura se les heu amb el temps, és a dir, amb la Història, i s'hi defineix en termes de distància moral; gairebé sempre en termes d'oposició, de refús, de crítica. Sovint això s'expressa de biaix, i és el passat, o el món fictici, qui impugna o explica el temps present (1982: 123).

El lector que, per judici o prejudici, no sàpiga veure als versos de Gimferrer aquesta dialèctica amb la Història i una tal distància moral, els rebrà com a excessius, com a retòrics, com a exhibicionistes de la seva cultura. En canvi, a parer meu, es justifiquen poèticament perquè formen part de la vida de Gimferrer, perquè la retòrica li és una pragmàtica: el seu dir poètic és el seu actuar, i els recursos el·líptics i els “circumloquis” culturals –manlleus i referències literàries, cinematogràfiques,...– de la seva obra li són necessaris per explicar el seu lloc en el món, el seu desig de dir-lo.¹ Les relacions, clàssiques, de la retòrica i la teràpia ho confirmen, sense necessitat de recórrer a Jacques Lacan o a Foucault; Gimferrer mateix explica el pas del castellà al català com a llengua de la seva escriptura per motius personals, per voler acostar la creació cap al creador, i així ho ha anat fent fins a arribar a *Mascarada*. I quan no trobem aquesta dialèctica amb la Història i una tal distància moral, el *pastiche* queda mancat de la força acostumada, tot i admirar-hi el talent imitatiu i el doïl d'imatges.

Pel que toca a l'abast ètic, la tasca crítica i assagística de Gimferrer, juntament amb els seus dietaris, van i vénen pel camp de la reflexió moral:

Una de les funcions més altes de la literatura és una mena de feina de neteja moral respecte al pensament. Perquè, posant-lo per escrit, el reduïm a uns límits precisos, dibuixem els contorns del seu territori, en fem un mapa, el descrivim. Potser de vegades no és possible d'expressar-lo en mots; però gairebé sempre l'arribarem a suggerir de biaix, i, en qualsevol cas, l'escriptura ens farà plantejar en termes clars –fins i tot davant de nosaltres mateixos– la nostra pròpia relació amb els pensaments que ens regeixen la conducta (1981b: 70).

I.1 L'idealisme

A més a més, des d'un punt de vista més filosòfic, la poca presència o la poca actualitat de l'idealisme no ajuden ni poc ni molt a comprendre fins a quin punt l'experiència estètica arriba a confondre's amb l'experiència “vital”. Per tant, potser cal recordar que Pere Gimferrer admira Stendhal i és el traductor de *La cartoixa de Parma* (1981) abans d'afirmar, sense embuts, que l'obra poètica gimferreriana palesa la dificultat de manifestar la seva intimitat i alhora la bellesa que hom demana a la poesia; el conflicte –tan vell i nou com els romàntics²– entre el que la literatura o el cinema et permet de ser i el que ets en els nivells més físics de la realitat; les diverses cares amb què la realitat de la poesia conforma els estímuls. La poesia és, doncs, prèvia a la

(1) Més enllà de la quotidianitat que el vers comparteix com a material primer amb la prosa, podem pensar –si fa no fa com Heidegger– que “la poesia, a un nivell ontològic, no hace sino un solo gesto, reiterándolo una y otra vez: un gesto fallido en dirección del mundo. No obstante, cuando este repetido gesto se entiende como el intento de decir el Ser, su fracaso, en tanto viene a determinar un movimiento histórico genuino, acaso parezca menos grave. [...] A decir verdad, ese gesto único de la poesía pertenece al nivel más profundo, donde el lenguaje es el vehículo de nuestras posibilidades de comprender nuestro legado, y para ‘recordar’ la oculta proyección del Ser sobre el tiempo”. (Silver 1985: 242).

(2) “Els poëtes són els legisladors desconeguts del món”, d'acord amb Percy B. Shelley (1986:66), i d'alguna manera són els responsables dels vincles que lliguen i perllonguen els temps i els espais, en un teixit de l'univers que la física actual no rebutjaria.

pràctica poètica de Pere Gimferrer (almenys fins a *L'espai desert*, quan accepta més clarament el valor *per se et in se* del verb poètic), i no solament n'és conscient, sinó que la treballa i l'escriu des d'aquesta consciència. Quan Kant establí les bases fonamentals de la fenomenologia, obrí el camí a entendre fins a quin punt l'estímul de la realitat s'enriqueix amb les experiències anteriors i la memòria (i, consegüentment, amb la tradició artística).

I.2 El simbolisme

Per tant, cal recordar també la concepció del simbolisme i la seva escriptura, si hom vol entendre quin ha estat el quadern de bitàcola de Pere Gimferrer. El primer poema de *Els miralls* ja n'era un exemple ben clar: "Aquest poema és / un seguit de paranys [...]" (1970: 13). Edmund Wilson afirmà: "La història literària del nostre temps és, en gran part, la del desenvolupament del simbolisme i de la seva fusió o conflicte amb el naturalisme" (1977: 27). L'obra poètica de Pere Gimferrer s'hi adiu d'allò més bé, la qual cosa, d'altra banda, no representa pas un trencament amb una tradició de la poesia catalana del segle XX. Fins i tot, amb Enric Bou (1989: 239-240), crec que el simbolisme és un element singularitzador del polisistema literari català. En el cas de Gimferrer, també

la passió diarística desemboca en una atracció per la fixació de l'instant, per la captació meticulosa i la descripció exhaustiva (¿un efecte secundari del parnassianisme?), no en un sentit realista, sinó simbolista: volgudament parcial i fragmentari, insinuant més que no pas dient, com volia Mallarmé (Bou 1986: 240).

I.3 Les tècniques del nostre segle

Òbviament, a la pràctica i la poètica simbolistes, Gimferrer hi afegeix tècniques que han sovintejat a la literatura del nostre segle, des del *collage* o l'automatisme fins al manlleu, la imatge onírica de caire irracional, l'enumeració, l'acumulació, la juxtaposició, el fragmentarisme, etcètera. La pràctica més irracionalista i "automàtica" probablement no és feta d'acord amb el manifest surrealista, sinó amb el cap ben fred i els cinc sentits posats al fil de l'agulla de la feina (Provencio 1988: 117). L'evolució de Gimferrer l'ha acostat, de vegades, a la manera de seleccionar el referent que singularitzà els poemes en prosa, els diaris o els versos de J.V. Foix. (El desequilibri quantitatiu també era habitual a l'estètica barroca, tant en l'excés com en el defecte.) A partir d'*El vendaval* o, fins i tot, a partir de la sèrie "Com un epíleg", el cultiu del poema molt breu i del sonet l'obligarà a una expressió més densa, prou connectable amb la seva tendència a carregar els substantius de molts significats i valors.

Des de la distància moral, l'oposició, el refús i la crítica, així com per la dificultat de situar la seva obra dins el context literari de l'època –anys seixanta en castellà i començaments dels setanta en català–, Pere Gimferrer exagera la seva condició d'estranger de la tradició, reivindica l'heterodòxia (Carlos Edmundo de Ory, per exemple), s'acosta a l'avantguarda, a la poesia medieval, a referències culturals estrangeres i estranyes (Saint John Perse a la solapa de *Mensaje del tetrarca*, autors políticament condemnats com d'Annunzio o Pound...) o mira de trobar un punt de contacte amb la busca de bellesa del modernisme (verbigràcia, *Fortuny*–1988b–) o del cinema americà (pensem en *La muerte en Beverly Hills*, 1968).

Sense que calgui titllar-lo de postmodern, a la poesia de Gimferrer s'hi amaguen el convenciment de la intertextualitat de tot text i la raresa de l'experiència poètica: “i els poetes acaben així: ferits, anul·lats, morts-vius, i per això en diem poetes” (1970: 12). El seu interès per J.V. Foix, Antoni Tàpies o el teatre de Joan Brossa n'és, igualment, la prova, entre d'altres causes perquè hi planteja la dificultat de la creació en els lligams entre el món interior i l'exterior.

I.4 La formalització barroca

Els opòsits de bellesa i vida –si puc simplificar de bell nou– acostaven forçosament la poesia de Gimferrer cap a l'expressió barroca. S'hi manifesta per l'el·lipsi freqüent dels motius personals, pel conceptisme discursiu d'alguns versos o –quant a la retòrica del desequilibri quantitatiu, no només qualitatiu– per la tendència a *Arde el mar* o a *Els miralls* a acumular, enumerar, intercalar, concedir, etcètera.

El lector de la literatura barroca sap que, per a les necessitats d'expressió més íntima d'un poeta del segle XVII, el pudor o la discreció del seu sistema social l'obliguen a usar la màscara i el relleu de la mitologia; d'aquesta manera confessa allò que, altrament, no hauria pogut escriure. La mitologia no li era, doncs, una mena d'ornament, sinó el vehicle més carregat de sentit i significació per a la manifestació autobiogràfica de la seva intimitat. Pel que sembla, ja Garcilaso, al sonet XIII, utilitzava el mite de Dafne i la impossibilitat d'Apol·lo de fer-la seva per a doldre's de la mort d'Isabel Freyre i de la consegüent impossibilitat de tenir-la. A la poesia de Gimferrer, les al·lusions al cinema, a la vida d'escriptors, o el manlleu de versos de romàntics o de Juan Ramón Jiménez... equivalen a aquest mateix recurs dels poetes barrocs, i neixen d'un conflicte paregut, perquè té un pudor o una discreció semblants i una confiança en el valor del llenguatge poètic similar.

Observem el mateix fenomen a l'obra de Gimferrer, perquè retòrica i manifestació íntima hi són tot sovint indestriables. Per això, des que tenia disset anys –i parlava com a tetrarca!–, el jo poètic de Gimferrer s'expressa amb una rotunditat desacostumada entre nosaltres; i per això ens fa difícil veure-hi l'alt grau d'ironia amb què relativitza

tant la seva introspecció com la seva mirada o el fons d'inseguretats que hi ha darrere de tots els seus paisatges temàtics i de la seva construcció del món poètic.

I.5 La influència teòrica d'Octavio Paz

La paraula poètica assumeix, així, un paper important en el viure ideal, és a dir, real de Pere Gimferrer. El coneixement d'Octavio Paz no farà sinó accentuar el valor de la ironia en aquesta "dificultat de manifestar la seva intimitat i alhora la bellesa que hom demana a la poesia; el conflicte –tan vell i nou com els romàntics– entre el que la literatura o el cinema et permet de ser i el que ets en els nivells més físics de la realitat; les diverses cares amb què la realitat de la poesia conforma els estímuls", per tal de fer servir paraules anteriors. És la manifestació de la seva intel·ligència autocrítica, que el mateix títol, *Mascarada*, posa de relleu: de la mateixa manera que els miralls –segons el poemari homònim– formen part de la nostra percepció de la realitat, el jo no és més que una altra màscara. Cal, però, precisar que el component irònic de la poesia de Gimferrer queda bastant amagat pels diversos "ingredients" que la fan possible i, sobretot, perquè el to resultant és més aviat asseveratiu o indagatiu.

Recordem així mateix que Octavio Paz ens ha ensenyat fins a quin punt el gruix simbòlic i representatiu de la vida que ofereix el llenguatge poètic prové del cabdalós corrent que transita entre la metàfora, d'una banda, i la ironia, de l'altra. A més a més, però complementàriament, Gimferrer entén molt bé, a la poesia de Vicente Aleixandre, el paper que, en tot plegat, hi juga la imatge com a manera de conèixer l'altra realitat, com a manera d'apregonar el coneixement per mitjà de la comparació, el salt i la substitució analògics.

I.6 La filosofia oriental

L'analogia afavoreix un coneixement comparatiu, que lligui les diverses esferes del cosmos.³ Com a desig i no pas per convenciment, Gimferrer hi busca la bellesa en una harmonia final: l'instant explica el temps –o si més no, ens el salva–; la paraula poètica toca o crea la realitat... Alguns d'aquests elements, detectables a *Hora foscant* o a *L'espai desert*, poden remetre al pes del pitagorisme o del platonisme dins la nostra civilització, però, amb el pas dels anys, el desig de circularitat –que afectava també a l'estructura i la cosmogonia d'*Els miralls*– no ha fet sinó augmentar. Segons que hem de veure, també conceptes com "nirvana" o "ataràxia" es faran presents ací i allà en la producció poètica gimferreriana.

Tant se val: el coneixement analògic es troba a tocar dels presocràtics o del budisme zen; el mateix Octavio Paz ha escrit sobre aquestes qüestions en relació amb el Verb poètic pàgines molt suggerents.

(3) "La poética de la analogía consiste en concebir la creación literaria como una traducción; esa traducción es múltiple y nos enfrenta a esta paradoja: la pluralidad de autores. Una pluralidad que se resuelve en lo siguiente: el verdadero autor de un poema no es ni el poeta ni el lector, sino el lenguaje" (Paz 1974: 107). Pensem en Fourier, Baudelaire, Mallarmé..., però també en Hölderlin o Pound.

I.7 L'autobiografisme

Mascarada inicia un nou tombant, suposa una acceptació de la màscara “realista”. L’obra poètica de Gimferrer, però, avança en espiral, i –a pesar dels canvis que representen l’última secció de *Mirall, espai, aparicions* i *El vendaval*– l’intent d’explicar literàriament (o literaturitzadament) la seva història íntima provenia de molt abans, si espigolem les referències personals de *Arde el mar*: el començament de “Invocación en Ginebra” (1994: 115), sobre el catolicisme omnipresent a l’ensenyança de l’època franquista; l’aprenentatge del llatí a “Primera visión de marzo”, segons la nota de Jordi Gracia (123); algunes imatges de la infantesa de “Band of angels” (135); etcètera.

La relativa novetat del darrer llibre de Gimferrer rau no solament en el fet de ser tan vivencial, sinó també en el fet que no hi mescla versos o referències d’altres poetes. Però el tractament que rep el motiu de *Mascarada* admet associacions insòlites, quasi incompatibles semànticament, en un procés de metaforització laudatòria que li faci possible la “poetització” d’unes experiències sexuals que no acostumen a aparèixer a la poesia, però que, fet i fet, no són ni més ni menys reals que les pel·lícules que veiem o els llibres que llegim. Hi tornarem.

El coneixement cultural que també mostren els seus llibres d’assaig, les crítiques i els dietaris, permet de nodrir la seva poesia, que, tanmateix, no transita gairebé mai per les figures d’ús. Gimferrer elegeix una estètica d’una certa oposició a les línies predominants de la nostra poesia més recent, ja que el seu idiolecte és amatent a les imatges relativament properes a la tradició del segle XIX (romanticisme, parnassianisme, simbolisme i modernisme) i prefereix quasi sempre l’elaboració més o menys el·líptica i polisèmica del material poètic a la identificació més directa i òbvia amb els referents i la competència del lector. És ben segur que, com a actitud “professional”, Gimferrer seguia, al començament de la seva dedicació a la literatura, la concepció de l’ofici de poeta de Juan Ramón Jiménez, i no pas la d’Antonio Machado, per molt que li puguin interessar molts dels seus conceptes sobre el *ser en el tiempo*, la liricitat, les galeries de l’ànima, el valor dels símbols, etcètera.

Quan empra el *pastiche* o incorpora citacions, ho fa des de la consideració que la literatura forma part de la vida, almenys, de la seva vida real i ideal. La complexitat de l’escriptura gimferreriana prové, també, d’un tal coneixement, que no exclou ni la pràctica de l’automatisme *soi-disant* superrealista⁴ ni la sensació d’una certa decadència en aquest joc de miralls que és la poesia o el cinema i d’una certa repetició en la vivència quotidiana:

El sot de l’èsser. Sempre les mateixes
paraules, amb el dring del fals metall
o el foc de palla, amb la claror fingida

(4) “Com a corrent general cap m’ha influenciat tant com el surrealisme.” (entrevistat per A. Fargas, 1978: 21)

de la quincalla, blanca i espectral
com si, un cop més, l'escena ja filmada
tornés a repetir-se, aquests carrers [...] (1977: 45).

Per aquesta raó, de vegades predomina a la poesia de Gimferrer un cert enyor o una impressió de decadència.

II. ALGUNES CONSTANTS I ALGUNS MOVIMENTS

L'obra en vers de Gimferrer comparteix amb la poesia contemporània dos dels seus temes, de resultes de la nostra cultura i manera de viure: la indagació metapoètica, en una època d'assaig i de sensació de la literatura com un enorme text amb un gran pes de les tradicions; i, en un sentit ampli, l'erotisme, com a darrer espai de la nostra aventura més personal i possible, més transgressora i al mateix temps moral. La presència de Rosa Maria com a destinatària explícita d'un nombre prou gran de poemes i fins de llibres serveix per a palesar aquest segon tema; mentre que el primer és l'eix d'*Els miralls*, no debades el llibre que inaugura la seva obra en català.

Tanmateix, l'erotisme es beneficia sempre de la busca de bellesa i, sobretot, a *La llum*, de la sensualitat de l'ambientació. En canvi, la indagació poètica perd paper al llarg de l'obra de Gimferrer, de manera que, a partir d'*El vendaval*, l'instant –si hom vol, il·luminat pel poema– hi adquireix una importància que no havia tingut. Segurament és així perquè la presència de la mort com a final hi ha guanyat terreny. La formalització més realista de *Mascarada* representarà, finalment, un canvi, encara que la sublimació del cos de l'estimada o del París del 1970 prové d'una pràctica no precisament realista, i, en això, ben poca diferència hi ha entre aquest llibre i *La llum*.

Per tal de sintetitzar l'evolució, el moviment: Gimferrer passa de ser un poeta a la percaça d'allò que no es veu a un poeta més a la vora del visible, encara que, l'any 1985, recordés que sempre havia procurat seguir el que li exposà Cabral de Melo; segons l'autor brasiler,

la poesia podia dir coses que no pertanyessin al món real, però no podia presentar res que el lector no pogués visualitzar. (Entrevistat per Guillamon 1985: 5).

Contemporani de tots els poetes de totes les èpoques, Gimferrer és capaç d'incorporar llurs veus, d'imitar-les o d'ironitzar-les. El problema que pot tenir –a la prosa de *Fortuny* i a *La llum*, sobretot– és que l'excés de literaturització, fins i tot del subjecte poètic o narrador, converteixi l'obra en *kitsch*, perquè no permeti prou distància. Absent la ironia o excessivament amagada sota la càrrega feixuga d'una hipertextualització sense fissures, *Fortuny* i *La llum* no assoleixen el grau de tensió, la gruixària que li proporciona en d'altres llibres una interrogació personal, de la mena que sigui: ontològica, cosmològica, metapoètica també.

II.1 *Els miralls*

A frec de la paradoxa, la complexitat de la reflexió metapoètica de Pere Gimferrer és fàcilment lligable amb allò que hom anomena l'estètica del silenci, tampoc tan lluny de la inefabilitat de la poesia segons Juan Ramón Jiménez. Hi ha una circularitat en la cosmogonia poètica d'*Els miralls*, que es clou amb una interrogació bastant afirmativa:

¿El gir
s'ha acomplert en sentit invers, i així la música
restableix el silenci i la pintura el buit –i la paraula
l'espai en blanc? (1970: 54).

Malauradament, com ho corroborarà *L'espai desert*, la fragmentació afecta l'univers i l'home, i Gimferrer no afirma, sinó que continua amb el moviment cognoscitiu de llençar una nova pregunta al final del llibre. No som gaire lluny de Mallarmé (Paz 1967: 253-284).

La necessitat del nivell metaliterari (i també de la utilització de textos d'altri) a *Els miralls* no prové, només, del seu caràcter etimològicament especulatiu, perquè:

La vinculación de lo metaliterario con el nivel semántico del texto se traduce en su actuación como reorientador del sentido. Al poner en marcha la reflexión sobre la literatura, el nivel metaliterario origina un enfrentamiento, dentro de los límites del texto, entre la teoría y la práctica, entre el proceso y el resultado, que es fuente de sentidos nuevos. Su presencia en el texto provoca la representación de una tensión que en el resto de las formas de la actividad literaria es desconocida (Sánchez Torre 1993: 79).

Justament, Gimferrer necessita aquest enfrontament, ni que sigui per la seva concepció del coneixement poètic, i la tensió d'opòsits és una constant dins la seva obra poètica en català (1995), una tensió que li permet d'aprofundir en el món personal, amb els seus lligams amb la realitat i, doncs, en la funció essencial de la paraula poètica. El nivell metaliterari (i, en certa mesura, metacinematogràfic) és fruit d'aquesta tensió, que també observem als llibres posteriors encara que canalitzada en l'oposició, complementària, de les imatges més arquetípiques. Si l'especulació d'*Els miralls* es reflectia també en la necessitat d'un pla metaliterari i d'un pla intertextual, les imatges faran un servei molt similar als llibres posteriors. Gràcies a elles,

el món visible arriba a refer-se dins la imaginació, la qual ara es pot referir a quelcom que és incapaç de representar en termes visuals (Terry 1981: 18).

En aquesta esfera última, l'ontologia i la cosmogonia poètiques de Gimferrer coincideixen amb les de molts altres poetes contemporanis, que enyoren –plàtonicament?– les deus primeres, una edat d'or o una *harmonia mundi*, qui sap si existent

però, en tot cas, ben improbable. La tensió acosta la poesia cap a la follia, no pas vers el coneixement ordenat, més o menys racional:

La música,
amb tanta claredat, no ens farà orbs,
però dements ¿quí ho sap? (1972: 27).

Cal prendre en consideració el fet d'esmentar la música, per tal de donar-li prou arrel clàssic i fins i tot pitagòric a aquest desig, ofuscat, de la llum i el coneixement universal. Tot cercant-los, *Hora foscant* utilitza sovint la llum, l'aigua, el foc, el vent i l'arbre, i s'hi oposen com a representacions de la vida i la mort, del temps que passa i el desig de perdurabilitat, del misteri, la destrucció i el plaer,... però llur valor dins el sistema del llibre canvia. Accentua, així, un dels procediments cabdals de la poesia de Vicente Aleixandre, l'ús en oposició i complementaritat de les imatges. No resulta, per tant, anecdòtic el poema que Gimferrer li dedica, "Llum de Velintònia", on el jardí de la casa d'Aleixandre assoleix equivalències de la perdurabilitat del temps; els seus versos finals assenyalen l'esperança que la indagació (l'especulació, la interrogació) de la paraula poètica il·lumini les galeries de la realitat:

La paraula d'un home fa visible el real:
en la llum, podem veure com a jardí el jardí (1981: 209.)⁵

Hem citat Aleixandre, però la línia –ben resseguida per Molas (1972: 5-13)– ens mena fins a Mallarmé, que l'ajuda a construir la incertitud de la Realitat, mitjançant la combinació insòlita o l'associació fonètica: colors i sons, les "infinites imatges" de la Idea de la Realitat.

L'ambigüitat afecta, és clar, l'eix temàtic, i com afirma Enric Sullà,

permet una lectura doble o triple tant del conjunt com de fragments, segons el tema que es consideri dominant, per exemple: l'erotisme ("Hora foscant"), la sensualitat de la llum ("Llum de tardor"), del mateix llenguatge, de l'atmosfera, etc., la mort ("I és la claror la mort", llegim a "Oda"), la nostàlgia del temps que passa, el paradís perdut. Tot són possibilitats que no contradueixen gens el nucli del llibre, que les comprèn totes i potser en suggereix més. (1974: 123).

II.2 *Hora foscant* i *Foc cec*

(5) L'*ars poetica* de Gimferrer és semblant: "Alguna cosa més que el do de síntesi: / veure en la llum el trànsit de la llum." (1981: 239; veg. també Marco i Pont 1980: 221; 1984: 150)

Tant a *Els miralls* com a *Hora foscant*, el grau d'interrogació és molt alt, per bé que hi utilitzi alguns procediments prou distints. Al segon llibre ha deixat de banda un cert narrativisme present en alguns poemes excel·lents del primer ("Tròpic de Càncer", "Tròpic de Capricorn"). Gimferrer, però, reprendrà el poema narratiu, perquè tot el que acabem d'afirmar no exclou la presència de la quotidianitat i l'autobiografisme.

D'alguna manera, el poemari següent, *Foc cec*, n'és la prova, perquè el "guerrer" com a subjecte poètic inicial ens torna al combat i el segon poema situa la batalla en l'amor: "Combat d'amor". Més endavant, d'altres versos en mostren les despulles, la solitud, el desig, la passió, el temps. Tot, a més, troba relació amb el calendari dels dies, amb el mapa arrugat de les estacions (com sempre en Gimferrer, ens ajuden els títols), i no sé si resulta massa agosarat veure-hi, doncs, una correspondència entre la realitat dels cossos i la realitat natural. Si és així, mal que sigui en el desig poètic més que no pas a l'escriptura de la realitat, hi hauria a la poesia de *Foc cec* i de Gimferrer una equivalència entre l'ésser humà i la natura, entre les diferents esferes del cosmos.

II.3 *L'espai desert*

Les deu parts, unitàries, de *L'espai desert* fan avinents algunes de les constants de la poesia gimferreriana: les dualitats conceptuals que vertebraven el poema, que el fan evolucionar i que es complementen; el lloc de l'amor en el món (dit altrament: dels "cossos" en la "llum"); l'acumulació més o menys *in crescendo* d'imatges per tal d'arribar a les galeries profundes de la realitat; el talent per la distorsió expressionista de referents reals i històrics –per exemple, la tercera part, "El cadavèric cercle de família..."–; el mencionat conflicte entre biografia, amor i realitat; la constatació que l'escriptura és sempre un mirall i un acte posterior a la vida, i que "tots som l'oficiant. Cada acció / té un revers ritual i totèmic" (1970: 30); una actitud irònica i alhora enyorívola, en un equilibri de tons ben difícil; el relleu *real i ideal* de tota experiència; etcètera.

L'espai desert representa, a parer meu, l'exemple més reeixit de la poesia de Pere Gimferrer, pel que fa al seu peculiar ritme intensificador, de respiració llarga que compassa en períodes llargs i un xic autònoms una sintaxi amatent a l'acumulació i, al mateix temps, a la juxtaposició. Hom hi troba una bona síntesi entre la narració amb procediments habituals a la literatura, d'una banda, i, de l'altra, la narració cinematogràfica, que combina plànols distints i remarca les seqüències. De bell nou, el *modus scribendi* de Gimferrer afavoreix les seves necessitats de salts analògics i d'el·lipsis, la seva cerca de troballes i descobriments en qualsevol pla, i la sorpresa amb què convida a participar-hi per part del lector. Com a rerefons, una actitud tal vegada més pessimista o, si més no, influïda per la sensació de maduresa i de pas del temps, pas que justificaria *a contrario* les dues conclusions que s'hi apunten, malgrat la "incertesa" omnipresent, volguda, del llibre: més enllà de les aparences, l'instant fóra el sol recurs que l'ésser humà té per a la seva voluntat de transmutar en un altre, en l'altre (cosa o persona) i, així, aconseguir d'esborrar un espai real ben poc desitjable; els símbols i les imatges del llenguatge poètic i els mites, en un pla cultural més general, ajudarien a les sensacions o instants per a aquest transport cap a un nou món, el més savi de la vida.

Amb paraules de Castellet,

Gimferrer ens fa un plantejament existencial basat –o fortament influït– en la filosofia oriental i, més concretament, en el Zen. L'anorreament de la individualitat, la transitorietat i l'engany de la vida o l'instantaneisme efímer del temps que hem trobat al llarg del llibre desemboquen, ara, en "l'espai desert" (1977: 39).

S'adiuen, aquests mots, amb el que observàvem en poemaris anteriors: una busca de comprensió circular del cosmos, on el buit de la part desena vol esdevenir plenitud, "com una invitació a la saviesa". Per un altre cantó, l'actitud pessimista i "l'espai desert", d'abast metafísic, potencien l'instant del poema com a acte de creació; per això, el poema assoleix encara més autonomia i valor per ell mateix i en ell mateix.

II.4 *Aparicions*

L'oblit del temps és la victòria, la saviesa que aconsegueix l'ésser en l'estar..., possiblement com una mena de nirvana, si val la comparació amb la filosofia oriental:

És això el que volia dir: un estat com aquest,
sense saber ben bé si es viu o si es recorda
aquell moment mateix en què ens trobem,
sense impuls cap enllac, sense sentir
que ens caldrà deixar res, o que res ens pertany (1981: 213).

Gimferrer escriu *Aparicions* des de "el negatiu del viure" (215), i, com passa freqüentment, ha d'usar elements del paisatge exterior per a explicar la realitat interior; com a poemes anteriors, el "cel" ateny també un significat en el mapa del jo. La negació extrema esdevé l'afirmació extrema: absència, deseiximent,... en un viatge íntim vers el centre. El poeta sembla pretendre l'ataràxia, la calma davant el pas dels dies i la mort, i la tensió d'opòsits, per primera vegada, prefereix el xiuxiueig, el silenci, la calma, el dring, al crit, la paradoxa, el fragmentarisme caòtic. Així acaba:

l'únic present que ens dona el viure: pàl·lid
i trencadís com és, l'anomenem amor (1981: 233).

II.5 *El vendaval*

Venint d'aquest moment dolç, sobta una mica que el llibre següent es tituli *El vendaval*. Tanmateix, cal pensar que –tret dels dos poemes d'"Exemplari"– Gimferrer no escrigué poesia en acabat de *Mirall, espai, aparicions* durant un parell d'anys, entre el 1982 i el 1984. Quan hi torni, manifestarà un desig de condensació expressiva força nou, però bastant discutible pel que fa a la seva capacitat de transmetre la intensitat del poema. Per exemple, el poema "Galaad" només té un vers: "El cop de maça morat al carrer: les nimfees" (1988: 35); el seu autor l'explica i el defensa d'aquesta manera:

Una parte del poema es el juego entre el título y el mismo poema. La ninfea es una planta acuática que dio lugar a un ciclo pictórico importante de Monet. A pesar de todo, las ninfeas no son, o al menos no estrictamente, moradas. Galaad, el territorio, el país. Una persona sale a la calle y en la calle hay un golpe de maza morado, un golpe de luz. Este golpe te lleva a una realidad que puede ser Galaad, y esta realidad es relacionada, aunque las ninfeas no sean del todo moradas, con el aspecto fantasmagórico que tienen, y en particular las de Monet. Pero no es preciso que el lector lo vea, tanto da. Sólo con que funcione como provocación poética ya tengo suficiente. (Entrevistat per Izquierdo 1988: 47.)

El poema, doncs, es fa i es desfà en ell mateix, per ell mateix (la relació entre el títol i el vers ho demana), i cada acte de lectura el fa i el desfà molt diferentment. S'enriqueix amb les possibles referències que hi trobi el lector gràcies a la seva enciclopèdia cultural; Monet, potser. El motiu inicial resta inexplicat, car, segons Gimferrer, no cal perquè el lector se'l faci seu *i només seu*, amb la qual cosa el grau de llibertat lectora és tan alt que amb prou feines el poema es justifica com a instant creatiu. Tampoc no busca una validesa comunicativa o de tipus moral. A més a més, el comentari de Pere Gimferrer destaca una proximitat molt gran al quefer poètic de J. V. Foix, ja que el poeta de Sarrià pasta el poema d'una manera semblant: tant mira amb una lent microscòpica, com deixa d'esguardar a intervals, triant només bocins esparsos del material referencial.

A banda de l'hermetisme per condensació i buidatge, la intensitat d'*El vendaval*, una altra volta, prové de l'amor, un amor que no defuig pas els seus aspectes de violència i agressivitat, o l'erotisme anal, ja palesats per Gimferrer en llibres anteriors. Els suports literaris que empra són també coneguts: "Paraules per a un lapidari" remet a "un ritual alquímic i mironià de la pedra" (Cònsul 1989: 31) i és a la vora de la poesia d'Octavio Paz (Masoliver Ródenas 1988: 48); Mallarmé i Ronsard són al darrere de la secció quarta, "El belvedere". En canvi, presenta una certa novetat l'expressió sincopada, delimitadora, dels substantius, que és l'equivalent a l'aïllament amb què ha seleccionat "substàncies" de la realitat, a la segona secció: els flaixos de "Saló rosa". O la utilització del sonet octosíl·làbic a "El belvedere", una secció molt diferent i que aporta ben poquet al projecte i a l'itinerari de Gimferrer, en general, o als poemes de "Com un epíleg" inclosos al final de *Mirall, espai, aparicions*.

II.6 La llum

Pel que fa a l'itinerari poètic de Gimferrer, *La llum* és un llibre comparable amb *Fortuny*, i l'exemple més clar de la seva poesia del visible. La busca de bellesa, constant tot al llarg de l'obra gimferreriana, basteix aquí un ambient sensual, tot de colors, sense cap introspecció. Com si fos Rubén Darío, Pere Gimferrer prescindeix –com a *El vendaval*– dels elements metafísics, i escampa en alexandrins, decasíl·labs, octosíl·labs i heptasíl·labs, quasi sempre arraïmats com a sonets, perfums crepusculars, "orientals", la flora i la fauna d'una tradició cultural que imita sense distància. "El lleopard del

vespre s'arravata" (1991) en uns versos de gran mestria, il·lustració d'un paisatge que inclou també l'erotisme i que a penes romp el "Final":

sí, massa de debò, fades,
massa reals les onades
i la mort, en la llum, tanta

que a l'extermi clar del paper llis
fútilment he vessat el paradís (1991: 79).

El judici de Vicenç Llorca és una mica diferent, perquè, a recer de l'experiència metafòrica gongorina, del decorativisme de Rubén Darío i de la mitologia i l'èpica de l'*Atlàntida* de Verdguer, el crític troba en *La llum* una ironia i una dimensió èpica per a mi colgades davall la hipertextualització modernista:

Classicisme i èpica, exotisme orientalista –recordem la incorporació de ciutats lluminosament màgiques com Bagdad o Istanbul– i hermetisme no exempts d'un hàbil instant de la ironia i el joc (Llorca 1991: 1).

Gimferrer s'empara en una tradició, com la catalana, menys oscada que l'espanyola, convençut que les figures encara no són d'ús però havent deixat de banda la tensió que apregonaven, almenys, els seus versos des d'*Els miralls* fins a la secció "Himne d'hivern", inclosa, d'*El vendaval*. Aquest canvi implica una diferència d'actitud en el procés de l'escriptura i, per tant, en la concepció del fet poètic, ja que no hi ha tensió, dualitat barroca, combat de bellesa i vida, diversos estadis de realitat,... Paral·lelament, els seus actuals textos crítics no tenen

aquella dosis de desenfado y provocación, de reto lúdico y desafiante, de irresponsabilidad imaginativa que los hacía sintomáticos de una época. (Gracia 1994: 22-23)

II. 7 *Mascarada*

Qui sap si Gimferrer s'adona d'aquesta pèrdua i, per això, la reemplaça per un "realisme de la pertorbació" –faig servir una mica lliurement aquests termes de Luis Antonio de Villena (1997) en presentar les darreres tendències de la poesia en castellà–, una transgressió del sistema moral establert, a *Mascarada*. Això suposa un trencament respecte a l'expressió hermètica, conceptista i simbolista d'*El vendaval* i *La llum*. En tot cas, els vectors temàtics de la seva expressivitat són, a *Mascarada*, l'erotisme i un context històric determinat: París, "l'hivern de l'any setanta" (1996: 24). Com la crítica psicoanalítica afirma tot sovint, resulta molt difícil de destriar el que pertany al conscient i a l'inconscient en l'escriptura, i tampoc no fa falta en un repàs

sintètic i general de la poesia gimferreriana, però és simptomàtic que el llibre demani d'altres metodologies crítiques, més interessades en els nivells subtextuals i contextuals.

Si la modernitat comença, per exemple, en el descobriment del Jo com l'Altre (Rimbaud) o en el de la bellesa de la Ciutat (Baudelaire), el segle XX amplia aquesta pluralitat de veus i paisatges. En tornar d'una llarga estada a l'Himàlaia, Severo Sarduy deia, si no ho recordo malament, que hi havia descobert que sota la màscara no tenim pas el rostre, sinó una altra màscara, i així successivament. Gimferrer encapçala *Mascarada* amb un vers de Louis Aragon: "Mon autre au loin ma mascarade". Vull dir que, amb tot plegat, el que fa Gimferrer en el seu darrer llibre per a expressar el seu amor és, una altra volta, utilitzar una tradició cultural del jo i la urbs, confegir un marc que salvi el pudor del que ja havia apuntat una colla de vegades. Literatura i autobiografia, autobiografia com a literatura, literatura per a autobiografia, literatura per autobiografia,...

Mascarada resol el conflicte dels contraris –bellesa/vida, literatura/realitat– no pas en la tradicional *oppositorum harmonia* sinó ben radicalment a favor dels elements vivencials. El que plantejava a la quarta part de *L'espai desert* com a camp d'encontre entre allò biogràfic i allò eròtic, entre allò reflexiu i allò que és matèria d'aquesta reflexió (en el seu doble significat) troba una solució a *Mascarada*, després de l'abandonament del conflicte que suposà *La llum*. Les al·lusions contextuals de l'últim poemari publicat per Gimferrer posseeixen valors socioexpressius ben compartibles i connotacions generacionals molt clares; per exemple, el pont Saint-Michel, el Palais Royal, els *bistrots* de Saint-Germain, o Felipe González. És justament això el que fa eficaç el motiu principal –l'amor, la seva pràctica– i la manera amb què el tracta, en proporcionar-li un marc i un sentit narratiu.

Ara, però, la presència de la realitat en minúscula es basta per ella mateixa, com abans es bastaven la recerca en l'ambigüitat o el signe poètic bell, visualitzable. Tal vegada, a *Mascarada*, hi hagi "el arte de sublimar freudianamente el cuerpo, partes pudendas incluidas" (Carrasquer 1997: 16), però no cal "traducir esta sublimación por místico hilozoísmo" (17), contràriament al que apunta Carrasquer. La violència és part essencial de l'amor, i Gimferrer admet la bellesa fins i tot de la micció o la defecació de la dona que vol.

Gràcies als nexes lírics i narratius entre París i l'experiència amatòria, l'espai i el temps de *Mascarada* no són tan sols un pla general al voltant de la cambra i de l'amor. Si més no, no ho són quan Gimferrer aconsegueix de sobrepassar la funció decorativa, l'embolcall del moll eròtic i crític del poema. Per tant, encara que ens pugui sorprendre, no hi sobra la crítica a la política recent:

És cosa baixa ser el criat
d'algú com Felipe González
No acosteu les urpes ací

D'aquest govern sóc insubmís
Quincalleria sevillí
Govern de roba venturera (1996: 22).

Quan Pere Gimferrer estava escrivint *Mascarada*, el refugi en la literatura o en el paradís de l'amor no li justificava prou la necessitat del vers. L'enyorança del record d'un sojorn a París, tampoc. La urbs com a espai estètic de la modernitat i l'altre com equivalent al jo li han permès de ser líric i transgressor, no pas dels codis de les tradicions lingüístiques de la poesia (ja fa anys que no els transgredeix), sinó d'un sistema més profund, de caire moral i polític. Verbigràcia, la coprofflia, fins i tot per la idealització amorosa amb què, metafòricament però explícitament, la tracta:

el degotar del coure líquid
les natges que regalen préssecs
fan caure monedes de moka
la flaire d'ambre soterrani
Ah l'amor de les dues anques [...] (1996: 33).

El poeta recorre una geografia que coneix, que el record i la nostàlgia sublimen fins a fer-la equivalent al cos de l'estimada:

Rue de la Harpe el cel tenia
el cos blavejant d'una dona

Rue de la Harpe tot el cel
tenia la llum del teu cos (1996: 48).

La visió és fragmentada, feta d'imatges juxtaposades, trencada també pels comentaris posteriors del poeta, comentaris que dicta el mateix amor que perdura. El llibre, doncs, és ple de procediments narratius: la fusió d'espais interior i exterior al final; la barreja de descripció, narració i comentari; el present històric a quasi tot el poema i la narració ulterior dels darrers versos; etcètera. Però el tractament és líric, apel·latiu i expressiu, com ho són alguns poemes de Gimferrer, escrits entre l'himne i l'elegia. Hi ha una tria de la realitat, és clar, però les associacions entre els referents, tan visualitzables, són fonamentalment analògiques i el pas del temps hi ha afegit un to laudatori i tendre, que no exclou l'agressivitat, la passió rememorades.

Entre constants i moviments, la poesia de Pere Gimferrer ha viscut una evolució que no divergeix de l'evolució general de la poesia catalana, tot i que continua sent feliçment distinta i distingible. La seva distinció ha estat culturalista, puix que les coordenades de la seva escriptura són moltes i acostuma a barrejar-n'hi algunes; també aquesta complexitat el fa diferent. L'abandonament del vers lliure indica un relatiu gir en la seva inquisició del món i la paraula, i cal relacionar-lo amb una temptativa de

resoldre les tensions entre l'art i la vida, tot oferint més possibilitats d'expressió lírica i narrativa a l'amor i el visible.

JOSEP MARIA SALA-VALLDAURA
Universitat de Lleida

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BOU, E. (1989) *Poesia i sistema. La revolució simbolista a Catalunya*, Barcelona, Empúries (Les Naus d'Empúries. Brúixola, 4).
- (1993) *Papers privats. Assaig sobre les formes autobiogràfiques*, Barcelona, Edicions 62 (Llibres a l'abast, 271), pp. 117-124.
- CARRASQUER, F. (1997) "Mascarada, de Pere Gimferrer: ¿hilozoísmo místico?", *Ínsula* 605 (maig), pp. 15-17.
- CASTELLET, J. M. (1977) "Lectura de 'L'espai desert'", *Serra d'Or* 216 (setembre), pp. 37-39.
- CÒNSUL, I (1989) "Doble retorn de Pere Gimferrer", *Avui* (8 gener), pàg. 31 [crítica de *El vendaval*].
- FARGAS, A. (1978) "poesia, funció crítica a llarg termini", *Mundo Diario* (23 maig), pàg. 21 [entrevista].
- GIMFERRER, P. (1963) *Mensaje del tetrarca*, Barcelona, Trimer (De trigo y voz provisto, 8).
- (1968) *La muerte en Beverly Hills*, Madrid, Ciencia Nueva (El Bardo, 42).
- (1970) *Els miralls*, Barcelona, Edicions 62 (Els llibres de l'Escorpí/Poesia, 3).
- (1972) *Hora foscant*, pròl. J. Molas, Barcelona, Edicions 62 (Els llibres de l'Escorpí/Poesia, 9).
- (1973) *Foc cec*, pròl. J. Brossa, Barcelona, Edicions 62 (Els llibres de l'Escorpí/Poesia, 19).
- GIMFERRER, P. (1977) *L'espai desert*, Barcelona, Edicions 62 (Els llibres de l'Escorpí/Poesia, 40).
- (1981) *Mirall, espai, aparicions*, pròl. A. Terry, Barcelona, Edicions 62 (Cara i creu, 28).
- (1981b) *Dietari 1979-1980*, introd. J. M. Castellet, Barcelona, Edicions 62 (Biografies i Memòries, 6).
- (1982) *Segon dietari 1980-1982*, Barcelona, Edicions 62 (Biografies i Memòries, 7).
- (1988) *El vendaval*, Barcelona, Península - Edicions 62 (Poètica, 14).

- (1988b) *Fortuny*, Barcelona, Planeta.
- (1991) *La llum*, Barcelona, Península - Edicions 62 (Poètica, 20).
- (1994) *Arde el mar*, ed. J. Gracia, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 383) [1ª ed.: Barcelona, Amelia Romero, 1966 (El Bardo, 17).]
- (1995) *Obra catalana completa/I. Poesia*, introd. A. Terry, Barcelona, Edicions 62 (Clàssics catalans del segle XX, 73).
- (1996) *Mascarada*, Barcelona, Edicions 62 - Empúries (Poesia, 1).
- GRACIA, J. (1994) Veg. Gimferrer, P. (1994).
- GUILLAMON, J. (1985) "Pere Gimferrer, més enllà dels miralls", *Avui* (27 gener), pp. 5-6 [entrevista].
- IZQUIERDO, O. (1988) "Pere Gimferrer tras siete años de silencio poético", *La Vanguardia* (16 desembre), pp. 45 i 47 [entrevista].
- LLORCA, V. (1991) "El nihilisme encès", *Avui* (8 juny), pàg. I [crítica de *La llum*].
- MARCO, J. - Pont, J. (1980) *La nova poesia catalana. Estudi i antologia*, Barcelona, Edicions 62 (Llibres a l'abast, 155) [ed. castellana (1984): *La nueva poesía catalana*, Barcelona, Plaza & Janés].
- MOLAS, J. (1972) Veg. Gimferrer, P. (1972).
- PAZ, O. (1967) *El arco y la lira*, México, F.C.E. [1ª ed.: 1956].
- (1974) *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.
- PROVENCIO, P. (1988) *Poéticas españolas contemporáneas. II. La generación del 70*, Madrid, Hiperión.
- SÁNCHEZ TORRE, L. (1993) *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, Oviedo, Universidad - Departamento de Filología española (Series Maior, 7).
- SHELLEY, P. B. (1986) *Defensa de la poesía*, Barcelona, Península - Edicions 62 (Poètica, 3).
- SILVER, P. W. (1985) *La casa de Anteo. Estudios de poética hispánica*, Madrid, Taurus (Persiles, 163).
- STENDHAL (1981) *La cartoixa de Parma*, trad. de P. Gimferrer, Barcelona, Edicions 62 (M.O.L.U., 8).
- SULLÀ, E. (1974) "La poesia catalana jove: una alternativa al realisme", *Els marges* 1 (maig), pp. 118-125.
- TERRY, A. (1981) Veg. Gimferrer, P. (1981)
- VILLENA, L.A. de (1997) *10-30 (La ruptura interior en la poesia de la experiencia)*, Valencia, Pre-Textos.
- WILSON, E. (1977) *El castillo de Axel*, Madrid, Cupsa (Goliárdica, 2).

