

ment citada (p. 47); que l'intent d'apropiació espanyolitzadora del Noucentisme fet per un membre insigne de la Real Academia Española de la Lengua es veu certament qüestionat (p. 13), però amb circumspècció desvirtuadora i amb arguments no pas gaire convincents (el nacionalisme noucentista no està pas renyit amb el cosmopolitisme o, millor encara, amb l'universalisme, i d'aquí, doncs, la impropedèncià de voler veure-hi un opòsit d'aquest universalisme, tan predicat pels noucentistes a fi de defugir el localisme en política i el barretinisme en cultura); que arreglarà automàticament per la via tàcita un cert tipus de treballs crítics sobre el Noucentisme entre les files dels seus més ingenus detractors, no fa sinó evidenciar que se n'ha fet una lectura desenfocada o, cosa pitjor, malintencionada.

Jo no sé, pel que fa al darrer punt aduït, si pot qualificar-se de «vagament marxista» (p. 52) algun exabrupte provinent d'un assagisme més positivament interessat en la vindicació del Modernisme que en el

bescantament del Noucentisme; ara, sí que em consta sobradament que la crítica llis i ras marxista que s'ha ocupat del tema ho ha fet —i sense renunciar per això gens ni mica al rigorisme crític del mètode emprat— des de posicions que revelen a totes llums una innegable simpatia pel moviment, amb actitud semblant a la tipificada per Marx i Engels quan no dubtaven a encapçalar tot just el *Manifest* amb un encès elogi de la burgesia, o quan, en un altre ordre de coses, no s'estaven d'exterioritzar llur predilecció per un gran escriptor reaccionari com Balzac.

A propòsit encara del llibre aquí ressenyat i sense ànim d'aixecar un cop més l'ociosa llebre: la comprensió de la història per part del pensament de dreta és donada en funció de la reconeixença que prèviament se n'ha fet, d'aquesta història; la reconeixença que de la història fa el pensament d'esquerra es troba en funció de la comprensió que n'ha fet abans. És la diferència.

JOSEP MURGADES

## La poesia de Pere Gimferrer (1970-78), per Jaume Pont

Poques obres poètiques són susceptibles d'una delimitació teòrica tan exhaustiva com la de Pere Gimferrer.<sup>1</sup> Ens trobem, evidentment, davant un escriptor que fa de la pràctica descriptiva de la seva poesia un fonament teòric d'especulació de tots aquells mecanismes que conformen l'essència de l'acte creacional: les relacions entre el poeta i l'escriptura, entre aquesta i el món que denota o connota, i, en darrer terme, les interrelacions produïdes a l'interior del *corpus* d'aquesta matèria de denotació o connotació, és a dir, del llenguatge. Tota anàlisi de la poesia de Gimferrer és, doncs, inseparable d'aquest supòsit.

### I

El primer llibre, *Els miralls* (1970) —que vol ésser el substrat teòric de tota la seva obra posterior— s'incriu dins aquesta pers-

pectiva: especular sobre els pre-formatius filosòfics i estètics del discurs poètic i caracteritzar extensament les funcions lingüístiques, imaginístiques i simbòliques que conformen aquest discurs.

«Paranys», el poema inicial, és la clau de volta d'aquesta disquisició teòrica. Estructuralment i expressivament recorre a la típica acumulació i juxtaposició imaginativa gimferreriana, al recordatori obsessiu, al *collage* de les fonts «bàrbares» i modernes, als circumloquis perifràstics, etc. Però tot això, argumenta i adverteix el poeta, no és res més sinó el carnatge superficial d'una dimensió teòrica de profunditat que s'amaga sota un seguit aparent de «paranys». Uns paranys dels quals tampoc el poeta, ell el primer, no està exempt. La qüestió, doncs, queda oberta: què hi ha darrera els «paranys» de la poesia? Quin és el motiu primigeni que canalitza aquesta allau de signes, de vibracions dels sentits, de fosforescències que es fan i es desfan a l'espai del poema? Hi ha

1. La meua anàlisi se circumscriu al període 1970-78, que abasta quatre llibres: *Els miralls* (Barcelona 1970), *Hora foscant* (Barcelona

1972), *Foc cec* (Barcelona 1973) i *L'espai desert* (Barcelona 1978), totes publicades per Edicions 62.

el poeta, sens dubte, el subjecte d'una acció pràctica que tracta de reconstruir el seu objecte d'experiència —l'escriptura i/o la poesia—, a través d'un periple vital que fa de la llengua del poema una forma i una font d'autoconeixement. Però també hi ha la gran paradoxa de l'art, és a dir, que allò que con(forma) —que dona forma— l'obra d'art i la seva projecció mítica no passa d'ésser un seguit de «paranys» col·locats per l'autor en funció del lector.<sup>2</sup> I és tasca d'aquest darrer descobrir-los per explicar-se'ls o, en el seu defecte (o, millor, *excés*) caure-hi de ple, recórrer el laberint del poema, perdre's en el continu interrogant de l'escriptura. Interrogant: perquè el poema s'explica a través de la seva pròpia mecànica o pràctica textual mitjançant un discurs que estrafà la seva identitat i qüestiona alhora els seus límits:

...com els retalls de diari de Juan Gris  
paranys  
quan el fons és més nítid que la figura cen-  
tral,  
a primer terme, una mica estafeta, ben bé  
[reduïda a angles i espirals  
(p. 11).

Totes aquestes consideracions prèvies conflueixen en el segon poema del llibre, «Sistemes», on el poeta formula en termes connotats una declaració teòrico-programàtica de la seva poètica:

La poesia és  
un sistema de miralls  
giratoris lliscant amb harmonia,  
desplaçant llums i ombres al provador...  
(p. 15).

D'aquesta operació cal retenir les seves funcions fonamentals: «sistema de miralls», «giratoris», «harmonia», «llums», «ombres» i «provador». Observeu que els conceptes de *joc i moviment, mecànica i cinètica harmònica* de les imatges conflueixen en una acció sistemàtica que aplega les correspondències i dissonàncies lumíniques (llums i ombres) resultants d'incidir la llum damunt la superfície dels miralls. S'entén, doncs, que cada un d'aquests possibles moviments engendra una variant: el poema mateix o simplement un aspecte del poema. Arribats en aquest punt, cal plantejar-nos la veritable qüestió de fons: quin és el sentit i quina la dimensió del símbol que s'amaga sota aquesta acció lumínica?

2. Sentit paradoxal de l'art que fa dubtar Gimferrer del mirall de la poesia i les seves imatges: «¿La destrucció de l'art i la construcció de l'art són el mateix camí?» (subratllat per Joaquim Molas al pròleg a *Hora foscant*, p. 6).

La resposta apunta a l'*esprit caché* de l'estètica simbolista, i més concretament —per posar un paral·lel força il·lustratiu— a Mallarmé. Com en el poeta francès, el símbol en Gimferrer significa el contrari de la representació; el suggeriment, el contrari de la designació: allò designat és finit; en canvi allò suggerit és òrfic, és a dir, oracular, perquè com l'oracle pot contenir molts significats.<sup>3</sup> No en va diu Gimferrer:

El món d'Orfeu és el de darrera els miralls  
(p. 12).

Així, doncs, sembla clar que els moviments lumínics (agents del camp sensible) representen i són, dins la poesia de Gimferrer, el símptoma i alhora la prefiguració d'una acció especulativa. Mirar-se al mirall és quelcom més que el retrobament de la pròpia imatge: és la fixació de la nostra mirada interior en tot allò que hi ha darrera aquesta imatge sensible i que resta amagat del món de les aparences. El poema esdevé aleshores el camp de proves («el provador») d'un procés on tot es barreja i no té nom, on tot es confon damunt els miralls giratoris, a l'esguard d'una *simultaneïtat compositiva*, d'una *ambivalència i opacitat* conceptuals que no distingeix la realitat de la ficció, el passat viscut del present o del futur, el record de l'acte fàctic, el pensament d'allò que és matèria dels sentits.<sup>4</sup>

Fixem-nos, a tall d'il·lustració d'aquesta simultaneïtat compositiva esmentada, en el poema «Segona visió de març (ps. 17-21)». A través de quatre seccions de què consta el poema, Gimferrer juxtaposa visions tretes de les velles pel·lícules de Hollywood (A) —motiu que ja fou el centre referencial de *La muerte en Beverly Hills*—, imatges superposades, *flash* escenogràfics que recullen imatges visualitzables d'ambient volgudament cosmopolita i *demodé* (B) —com si l'acció del temps, talment un àcid lent i subtilíssim, tenyís els records amb el tòpic color gro-

3. Cf., sobre el caràcter òrfic de la poesia de Mallarmé, Anna BALAKIAN, *El movimiento simbolista* (Madrid 1969), p. 106.

4. Subratllem que aquest caràcter especulatiu, dins l'ordre del coneixement, que té en darrer terme el simbolisme del mirall és una constant de les mitologies d'Orient i d'Occident. A Orient, però, aquesta valoració simbòlica és molt més comuna. Així, amb termes molt propers als esmentats per nosaltres, el budisme tibetà diu que la saviesa del Gran Mirall ensenya el secret suprem que el món de les formes reflectit sobre el mirall no és sinó un aspecte de la *shunyata*, de la vacuitat (cf. J. CHEVALIER i A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, vol. III, París 1974, p. 220).

gós de les fotografies—, 5 clixés de la Barcelona urbana de postguerra (C), imatges, en definitiva, fixades en la memòria del poeta i que el subconscient retorna i objectiva en el discurs del poema. Notem aquests diferents nivells —explicitats més amunt amb lletres majúscules entre parèntesi— en els exemples següents:

- (A) «i sota els fanals es besen i moren a punta de navalla amb claqué»  
«i les nenes que juguen al carreró, com en un vell film de Chaplin»
- (B) «l'acordi dels *bals-mussette*, ja una mica marcida la mestressa, rossa molt mal tenyida —però els ulls blaus són ben joves— que fumava *Gauloises*»  
«i tant se val que caigui una *vamp* amb pells de xinxilla com un company d'escola del qual només recordem les mans que tremolaven sota el pupitre una tarda d'estiu»
- (C) «quan el carrer d'Aribau semblava tret d'un noticiari de postguerra / (les noies enterrades al Fossar de les Moreres...)»  
«al fons d'un diorama com els que hi havia abans a Colón, representant la descoberta d'Amèrica, a l'estil de les composicions d'època del segle passat»

Totes aquestes imatges, però, són solament la mostra d'una banda del mirall: la banda més ostensible, la banda dels «paranys». El parany del «sentiment de nostàlgia», de «la por», de «la presa de contacte amb les obscuritats de la memòria». El poeta sap, en tot cas, que aquesta paraula

esdevindrà parany  
només en la mesura que ho voldrem.

Sap que l'altra banda del mirall amaga potser una visió més obscura i difícil, menys evident, però no per això menys versemblant. Cal, doncs, cercar aquesta «altra visió», la visió resultant de la *simultaneïtat de plans* esmentats (A...B...C...x=R) i que no fa altra cosa que recollir, en paraules de Gimferrer, «la complexitat d'una experiència».

Entre aquestes dues visions queda establerta la distància poètica: la que va entre allò que hom vol dir i allò que hom [diu realment,  
la impossibilitat de copsar la tensió del llen-  
[guatge, d'establir un sistema d'actes i  
[paraules,

5. Vegeu també, en aquest sentit, el poema «Sistemes».

un cos de relacions entre el poema escrit i [la seva lectura  
(p. 20).

En definitiva, l'espai desert i inexplorat, el discurs misteriós i desconegut que separa les dues cares del mirall. És precisament en la interacció creadora dels elements que conformen aquesta distància on Gimferrer estableix el seu discurs poètic.

D'aquesta actitud teòrica deriva el gran tema obsessiu de la poesia de Gimferrer: la necessitat de construir-se, i de refer, a través de la poesia i de l'amor, un «temps propi» capaç d'esborrar tots els estigmes del temps genèric o comú. Un poema com «La presa del palau d'hivern» és una bona mostra d'aquest desarrelament temporal envers les grans gestes del passat, les guerres, la caiguda dels somnis imperials de l'Europa nazifeixista, el mite enfonsat de la Revolució d'Octubre, el temps dels herois i de les heràldiques al vent. Tot allò que, com una aventura fílmica, com

metres i metres de pel·lícula grisosa

el poeta deixa al seu darrera, enterrat en el temps, pastura del seu propi mite. Tot, paradoxalment, sucumbeix en la decrepitud de la seva magnificència. Res no subsisteix eternament. Actitud elegíaca entorn de la fugacitat de la vida, que desembocarà en un fort escepticisme envers els mites collectius de la Història (amb majúscula), i també en una ferma voluntat de trencar amb els signes i les fonts del passat personal (la infància nebulosa, la postguerra...). Aquest darrer aspecte és el motiu central del poema «Tròpic de Capricorn», on el subjecte poètic —identificat totalment amb el poeta— recorre, mitjançant el record, els vestigis de la infància i les arrels familiars, amb la clara finalitat d'esporgar-los a la llum del present. A partir d'aquest pressupòsit, el temps gimferreríà queda clarament escindit en una estructura bipolar. Per un costat hi ha el *passat*, temps viscut on el poeta no es reconeix i que, malgrat les aparences, és «l'irreal»; per altra banda hi ha el temps del *present*, el temps del poema i la construcció de l'art

el lent aprenentatge  
per tal de donar alguna cohesió als somnis  
la voluntat de donar un sentit a la vida a  
través de l'art: el temps «real»:

ens ha tocat viure uns anys inexistent  
—què en diran, d'això?— mai la vida no ha  
[estat tan irreal,  
tot sembla que succeeixi en el passat i és tan  
[llunyà com ell,  
l'esforç d'aconseguir un sentit a la vida çés  
[potser la funció

primordial de l'art? —són versos de fa anys—

[i: ¿és l'obra poètica  
una interpretació que proposem dels fets?  
[Vull dir: ¿és un esforç de coherència? <sup>6</sup>

Sota aquesta premissa, tot allò que arrela al «temps passat» és contemplat per Gimferrer a través del prisma de la finitud i de la mort; d'una mort que s'acompleix en els signes terrenals de la seva materialitat natural. En aquesta disjuntiva, sols l'amor redimeix la mort de la seva lassitud i la transfigura —més enllà de la seva serenitat cíclica «de natura»— en pura fusió instantània dels cossos (vegeu «Transfiguració»). Poder de transfiguració del llenguatge dels cossos i poder de transfiguració, també, del llenguatge poètic. Aleshores, l'acte d'escriure esdevé una metamorfosi i el poema una «màscara». És el tradicional tema del *doble*. El poeta, emmascarat, amaga el «jo» i es transfigura en l'acte del «tu»: és «ell» i és un «altre». Escriure el poema, per a Gimferrer, és això: ésser un mateix i un altre fins al dubte. Potser, fins a la dissolució total de la pròpia identitat?

*Ils n'auront pas raison de moi; c'est un jeu  
[de masques*

diu Gimferrer en el seu poema «Sans laisser d'adresse», tot parafrasejant «Le masque» de Valery Larbaud;<sup>7</sup> i en un altre lloc del mateix poema explícita:

*je me souvien plus de moi  
face au miroir j'ais parfois de doutes.*

6. És en poemes del tipus de «Tròpic de Capricorn» on el pla biogràfic és molt ostensible i per tant la veu del poeta s'identifica amb la veu del poema (el subjecte poètic), quan Gimferrer fa menys ús del seu característic discurs visionari-simbòlic. Aleshores, en lloc de la típica juxtaposició d'imatges, el poeta es decanta cap a la progressió serial d'un discurs diacrònic, en tant que vol explicar l'anecdota de la successió temporal. Aquest apropament i/o identificació de la «persona» amb la «veu de la ficció» és característica, com ha assenyalat el mateix Gimferrer, de la seva etapa catalana. En els seus llibres en castellà, en canvi, la «veu del poema» estava volgutament despersonalitzada i el qui parlava era quasi sempre un personatge poètic i no necessàriament el «jo» de l'autor. Sobre aquest aspecte, vegeu l'excel·lent entrevista d'Antoni Munné a Pere GIMFERRER, *Función de la poesía, función de la crítica*, «El Viejo Topo», núm. 26 (novembre de 1978), ps. 40-43.

7. Dins *Les poésies de A. O. Barnabooth* (París 1966), p. 31.

## II

Establert amb *Els miralls* el marc teòric de la seva poesia, Gimferrer tracta d'inscriure aquesta cosmovisió personal dins l'àmbit de la tradició. *Hora foscant*, el segon llibre del poeta, vol ésser «un planteig de quelcom on hi ha, per una part, la necessitat d'expressar-me com a individu concret i personal en la incorporació de la tradició literària del passat, la barroca, la medieval, la renaixentista, la post-renaixentista».<sup>8</sup> Sobretot, diríem nosaltres, la tradició barroca. Ara bé, cal no donar a aquesta operació una funcionalitat únicament estètica o, dit en altres paraules, cal no caure en l'habitual maniqueisme crític que identifica el barroc amb la hipertensió de les formes expressives. Aquest solament fou un aspecte més de tot un corpus molt complex. El vertader protagonista del drama del barroc no foren les característiques formes evolucionades del retoricisme manierista, sinó la tensió interior, vital i psicològica que les generava. La coneguda teoria de Jean Rousset que caracteritza l'estil barroc amb dos símbols, «*Circe et le Paon*» (*Circe i el Gall Dindi*), és a dir, la metamorfosi, l'ostentació, el moviment i l'ornament,<sup>9</sup> sols és admissible si tenim en compte, estructuralment, les dues funcions complementàries d'un mateix signe: la força de seducció sobre els sentits i el poder de penetració dins l'esperit; la superficialitat, la iteració ornamental i el decorativisme, juntament amb el sentiment de complicació, profunditat, gravetat, tensió, transcendència i crisi interior. Ambdós aspectes són inseparables. Aquesta és la veritable essència i morfologia del barroc: panteisme i dinamisme, unitat i varietat, discontinuïtat i racionalitat. El gran *oximoron*, la gran antítesi, la permanent contradicció d'una època on la crisi i descomposició socials eren permanents.

Gimferrer recull aquesta empremta barroca i la fa seva des de la perspectiva espiritual i literària de la modernitat. Una perspectiva, com aquella, també amenaçada permanentment per la crisi: des del romanticisme i el simbolisme, al surrealisme i l'irracionalisme postsuperrealista. Com en el barroc, el cen-

8. Pere Gimferrer a Antoni Munné, *op. cit.* Per a una valoració genèrica del llibre, *vid.* Joaquim Molas, pròleg a *Hora foscant*, ps. 5-13; Marià MANENT, «*Hora foscant*, de Pere Gimferrer», dins el volum *Poesia, llenguatge i forma* (Barcelona 1972); Joaquim MARCO i Jaume PONT, *La nova poesia catalana* (Barcelona 1980).

9. *Vid.* J. ROUSSET, *La littérature de l'Age baroque en France. Circe et le Paon* (París 1954); citat per Emilio OROZCO a *Manierismo y barroco* (Madrid 1975), p. 25.

tre neuràlgic de la cosmovisió gimferreriana és el *temps*. El moviment es converteix en la manifestació i l'expressió viva del sentiment de temporalitat, de la consciència de fugacitat i del desengany moral de l'home. El temps, i tot allò que hi fa allusió, que el perfila i l'adjectiva, passa a tenir un sentit preferencial, fins a arribar a la involució límit dels seus termes: l'home ja no viu el temps, sinó que és el temps qui *viu i ens viu* a nosaltres.

*Hora foscant* contempla aquesta visió del barroc des de la funció connotada d'un dels arquetipus imaginativo-simbòlics més característics de Gimferrer: l'oposició dialèctica «*llum/tenebra*», «*nit/dia*». El moviment constant que s'estableix entre ambdues dualitats serveix a Gimferrer per palesar un dels seus temes centrals (vegeu el poema «*Llum de tardor*»), ja teoritzat a *Els miralls*: el tema de la fallàcia dels sentits o, si voleu, la impossibilitat de construir quelcom d'absolut i estable en un món regit per les aparences:

No, els sentits  
no poden resistir gaire temps veure  
la veritat.

La llum és aquí l'element que descobreix l'aparent. Queda, però, la foscor latent —la llum de tardor, «l'hora foscant», l'espai intermedi entre la claredat del dia i la foscor de la nit—, com una realitat més profunda posseïdora d'aquells secrets que són l'escala d'accés a

la visió del cos  
nu, el foc diví, la clau de volta, l'interludi  
entre el temps i el no-res.

L'interludi tardoral (denotat pel moviment predicatiu del gerundi «*foscant*»), cal entendre'l en Gimferrer com la representació simbòlica de l'hora del desig, l'hora que no culminarà fins a la plenitud nocturnal dels cossos (vegeu el poema «*Nocturn imperi*»). En aquest moment, ja dins la nit, la llum enganyosa dels sentits serà substituïda per la llum corpòria i/o amatòria que emana del foc de l'amor,

un foc més negre, un foc a frec de galtes,  
de llavi a llavi un foc, i no s'hi escalfin  
les mans! És foc de nit...

El poema que dona títol al llibre, «*Hora foscant*», sintetitza aquests temes de solució antitètica. El poeta centra la sensació de fugacitat en la presència de la matinada i el sentiment encara proper de la tenebra. Els versos que clouen el poema culminaran amb la constatació de la impossibilitat redempto-

ra de l'absolut metafísic enfront de l'acció incontestable del temps:

No, el meu pit  
no és el cel, altar de llampecs foscos.  
Ni el meu altar no és el cel. Tenebres,  
lliçó de tenebres, cleda, estatge  
de la mort...

L'abundant juxtaposició sintagmàtica, el paper predominant dels verbs indicatius d'acció (*transmutar, destralejar*) i les estructures conceptuals binàries que impliquen moviment (llum/cendra, foscor/matinada, dia/tenebra, sol/lluna, forn del cel/runa i foguera, destral/llençam) configuren l'esmentat sentiment de temporalitat còsmica (moviment del cel... de les aigües profundes... del cos).

Dins la poesia de Gimferrer, aquests arquetipus imaginativo-simbòlics referents a processos mutatoris segueixen quasi sempre, com hem dit, sistemes conceptuals de correspondència binària. Es tracta d'estructures bimembres del tipus de  $A \rightarrow B$ , o alternants de  $A \rightarrow C$  i de  $B \rightarrow D$ . Així, quan Gimferrer diu

a l'obra morta del vaixell, les llances

(correspondència del tipus  $A \rightarrow B$ , dins el poema «*Madrigal*») invoca, per mitjà d'un desplaçament metonímic, l'acció (les llances), o, més ben dit, l'objecte d'acció, davant la passivitat objectual de l'obra ja feta (*el vaixell*); o quan diu

el dia: un foc de cendres

( $A \rightarrow B$ ) assumeix la interacció del dia i la nit, de la vida i de la mort, en llur funció dialèctica; però quan afirma

com el carbó els espais. I no hi ha un arbre que no sigui el seu signe

(correspondència del tipus  $A \rightarrow C/B \rightarrow D$ , és a dir, *carbó*  $\rightarrow$  *arbre* / *espai*  $\rightarrow$  *signe*, dins el poema «*Himne*»), ja no ens queda cap dubte de quina és la idea fonamental de l'autor: mostrar que la correspondència entre els diversos elements de l'ordre còsmic s'estableix d'acord amb la seva capacitat d'assumir el canvi o la mutació i que, en conseqüència, significar és construir l'espai, mutar la realitat, fer de la mort un naixement, i a l'inrevés.

Com hem pogut veure, la materialització d'aquest ordre mutatiu sempre opera mitjançant els mateixos àmbits: el sistema dels astres i dels grans cicles còsmics, els moviments regulars o variables de la natura (canvi de les estacions, mutacions cromàtiques dels

fruits, de les plantes, acció de l'aigua i dels vents, etc.), la transformació deguda a l'acció de l'home sobre els objectes (per exemple l'esmentada relació *llances* → *vaixell*), del temps sobre els homes o l'entorn tellúric, o de tots els elements còsmics entre ells. Tot aquest ventall simbòlic té per a Gimferrer una clara projecció eròtica. L'acompliment del cicle tardoral, de la caiguda del dia i la crema darrera de les llums, comporten l'adveniment de la nit, l'espai de la foscor on, per antítesi dialèctica, esdevé la crema amatòria dels cossos:

...Així la nit,  
com una malla, envolta els moviments  
secrets dels éssers; les escorrialles  
de l'ofici carnal, els encenalls rogencs del cel  
[que crema els seus teatres  
(«Lluny», p. 51).

En aquest sentit, una de les transposicions metafòriques més significatives de la poesia gimferreriana és aquella que compara

la nit a un cos

de gestacions sexuals fecundants, en contraposició a

la claror que és la mort

(*vid.* «Oda», p. 44).

Vegeu, a tall d'il·lustració, el poema «Madrigal»: notareu que la presència d'un cos de dona anuncia, quasi al final del poema, la latent bel·ligerància de «l'espasa», figura simbòlica que per a Gimferrer connota habitualment, a causa del seu poder de penetració, una funció fàlica:

...la claror d'aquest ferro que ara crema

o bé,

...el cel és tot un cos ¿i quina llança  
podria obrir aquest cos?<sup>10</sup>

10. Aquesta funció *penetrant* de la simbologia eròtico-sexual és un element característic de la poesia de Gimferrer, amb variants de l'agent objectual: ferro, espasa, llança, etc. Vegeu, així mateix, la suggestiva variant que presenta el poema «Himne», on l'agent sexual és representat per la imatge simbòlica d'un ca, el qual, enmig d'una escenografia que recorda els marcs llegendaris de la licanotropia romàntica («groc de tempesta-boscós-vent-tardors llunyanes de miralls i genets»), enfonsa les seves dents al cos («la blanca pell») desitjat.

### III

Probablement *Foc cec* és el llibre més despersonalitzat de tota l'obra poètica gimferreriana. Per trobar exemples similars hauríem de remuntar-nos a l'etapa castellana del poeta, concretament a llibres com *Mensaje del tetrarca* i a alguns poemes d'*Arde el mar*. Al contrari de la resta de la producció de Gimferrer, a *Foc cec* no hi ha una voluntat unitària i global dels poemes, és a dir, que no està pensat com a llibre.<sup>11</sup> Cada poema pot llegir-se amb autonomia pròpia respecte als altres. Per altra banda, els constituents morfo-sintàctics, fònics, o les estructures poemàtiques, són molt més visibles que en els altres llibres. Els pressupòsits sematemàtics i la cosmovisió simbòlica del poeta no són, en canvi, gaire diferents dels d'*Hora foscant*. El que és realment distintiu de *Foc cec* és l'evidència amb què es produeix l'intent de recuperació d'una sèrie de formes literàries del passat. Amb tot, aquesta postura arcaïtzant no és gens estàtica, ans al contrari, Gimferrer estrafà formes i estructures antigues a la llum de les possibilitats mètriques, estròfiques i rítmiques del català actual. Mètricament, com és usual en ell, predominen els versos heptasil·làbics i decasil·làbics de filiació renaixentista, i l'alexandrí francès amb variants sil·làbiques que van de dotze a divuit síl·labes. L'estrofisme és també molt variat. No hi manquen tampoc poemes estròfics amb decasil·labes estramps («Solstici», «Vlad Drakul», 1) i amb alexandrins solts; poemes amb vers lliure (amb inclinació a 7, 10, 12 ss.; *vid.* «Maig»), dècimes regulars amb versos heptasil·làbics i rimes encadenades («Foc cec»), sonets de base alexandrina («Sonet»); una sèrie d'estrofes octosil·làbiques de sis versos cada una, les quals en el seu model de rima (ABBCCB) segueixen l'estructura del sextet paral·lel castellà («Elegia»); quartets decasil·làbics («Combat d'amor») arromancats amb una monorima alterna (-B-B-B...) que es repeteix al llarg de tot el poema; poemes amb rars eneasil·labes, també amb una sèrie monorima alternant en assonant («Conjur»); sèries de versos tetrasil·làbics, amb algunes rimes bigeminades que segons el temps poètic, les pauses i els encavalcaments, poden constituir, per

11. Sobre aquest aspecte, vegeu les declaracions de Pere Gimferrer a Antoni Munné, *op. cit.* Sobre la trajectòria de Gimferrer, des d'*Els miralls* a *Foc cec*, *vid.*, Arthur TERRY, *Poesia de Pere Gimferrer*, «Serra d'Or», núm. 82 (1974); Josep M. CASTELLET, «La poesia de Pere Gimferrer», dins *Qüestions de literatura, política i societat* (Barcelona 1976), ps. 200-211.

addició (4+(4)+(4)), octosíl·labs o alexandrins («Cant»).

Aquesta recreació de les fonts estructurals i compostives del passat literari va paral·lela amb la cosmovisió del subjecte poètic de *Foc cec*, capficat a mostrar-nos —dins la mateixa línia d'*Hora foscant*— els senyals històrics i/o temporals del tema del *carpe diem*, en una acció reflexiva que contempla la *grandeur* dels temps mítics i, al mateix temps, la seva caiguda i desaparició. Elegia, per tant, de la fi de les grans gestes i del temps dels herois:

Els guerrers més augusts ja són ombres  
sota l'ombra del vell alzinar;

(«Conjur», p. 17)

elegia dels signes i els símbols propis d'aquest temps: escuts i banderes, ocells portador d'auguris, guerrers, paladins i campions.

Ultra la reaparició d'aquesta idea arquetípica, Gimferrer fa reparèixer també el seu corresponent simbòlic: la natura, els cicles tellúrics i celests, la interacció amatòria dels cossos. És observable, però, en tot aquest procés, una agudització de la presència metafísica de l'home. Presència, cal subratllar-ho, que dins Gimferrer sempre és absència, car la constatació de l'acabament de les coses terrenals i la impossibilitat d'acomplir el desig inabastable de l'home, conclouen en el retrobament del no-res originari i la consciència de la mort:

¿Ets immortal tu, ara,  
riota de la carn, tu, que potser has guarit  
la servil passió? Sí, li cal molt a l'home  
per abastar l'amplària del seu desig, i el seu  
desig és el no-res

(«Agost», p. 27).

Aquest trànsit del destí de l'home —retorn a la tenebra primigènica, a la nit indiscriminada del caos original, a l'espai on totes les formes eren i no eren al mateix temps—, subratllen el veritable sentit de la poesia gimferreriana: l'afirmació d'un llenguatge, d'un «*dictum*» que de l'acte d'*anomenar* aquest anorreament o aquesta foscor existencial en fa matriu de creació poètica mitjançant les tres predicacions essencials: «dir, veure, ésser». Així, es pregunta el poeta:

Quins llavis —són mortals?— diuen la nit?  
[Quins ulls veuen la nit? Quins ulls són  
[la nit?]

(«Nocturn imperi», p. 28).

Com una constant de la poesia de Gimferrer, retrobem l'amor, portador del desig i la

passió i, en definitiva, el lloc on s'acompleix la plenitud del llenguatge, de la natura i dels cossos. Amor és l'agent que vivifica el *foc interior*<sup>12</sup> del poeta, amenaçat sempre per l'acompliment cíclic del temps de la destrucció (l'hivern):

La passió que em mantenia,  
l'estendard roig de la follia,  
la tebior d'un cos de llum:  
tot són despulles debolides.  
Quan ve l'hivern, ja no les crides.  
Destrucció s'ha fet costum

(«Elegia», p. 25).<sup>13</sup>

*Foc, llum/foscor, aigua*<sup>14</sup> i *mirall* són els arquetipus simbòlics fonamentals de l'obra poètica de Gimferrer. A la segona part del poema «Vlad Drakul» retrobem, una darrera l'altra, aquestes claus arquetípiques

(Com darrera el mirall  
l'armadura nocturna  
blau foc, aigües avall,  
veurà de taciturna  
mirada del cavall.

12. En un sentit bachelardià, podríem dir: «pel fregadís la calor». La llum juga i riu damunt la superfície de les coses, però només la calor penetra. O, com deia Novalis, «que la necessitat de sentir, domini la necessitat de veure!» (cf. Gaston BACHELARD, *Psicoanàlisi del fuego*, Madrid 1965, p. 71).

13. La idea d'un amor pararedemptor va unida a una imatge molt típica de Gimferrer: la presència de l'habitador de la nit, l'ànima vagant o en pena, el *nosferatu* capaç de morir per amor. Gimferrer rememora en el poema «Vlad Drakul» aquesta idea mitjançant la figura mítica de Drakul, aquí clarament identificat al poeta sedejant d'amor. Cal remarcar l'encert amb què el poeta recrea aquests àmbits (vid. també la nota 10), propensos a la intensificació d'un camp semàntic nocturnal, fetitxista i romàntic, espectral i mític, que fa de l'escenografia (sobretot del món objectual i del suggeriment cromàtic) el principal agent del poema: «murtra, arbres, núvols, vermell de tomba, blau de calvari, verd d'ulls glaçats, unges, urpes, grinyol, sang, voltor, sepulcres, creus, espectre, canelobres, calze, claror difunta».

14. El simbolisme de l'aigua no queda gaire lluny d'alguns aspectes simbòlics del mirall. La mobilitat de l'aigua és sinònim de fluctuació de desigs i sentiments. Símbol de les energies conscients i de les potències amagades de l'ànima, de les motivacions secretes i desconegudes, i dels somnis. L'aigua té la possibilitat de reflectir la imatge del doble, d'*emmirallar-nos* i encisar-nos (vid., J. CHEVALIER i A. GHEERBRANT, *op. cit.*, vol. II, p. 221; i també G. BACHELARD, *L'eau et les rêves, essai sur la imagination de la matière*, París 1942; Paul DIEL, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, París 1966).

El cel s'ha clos: una urna  
d'impossible cristall),

a més de la idea central de «la poètica» de Gimferrer, ja comentada, que identifica la «realitat» amb la foscor de l'espai nocturn, amb l'obscuritat i el misteri que hi ha darrera el mirall dels sentits. Cal, però, que ens detinguem una mica més en la simbologia del foc.

Com hem dit, la idea de foc abraça complementàriament el «desig» i la «passió». Desig en tant que representa la perseverança latent de la «flama amorosa»; passió, quan implica consum, combustió amorosa dels cossos, funció crematòria de la doctrina dels sentits. Desig i passió s'alimenten d'un élan no racional. Es tracta, doncs, de moviments lliurats a l'arravatament visceral del cos: «foc cec», «follia interior», «esclat brusc», «rapte suprem»:

Boscos, m'ha enlluernat l'esclat brusc de la  
[pell, qual l'espasa  
d'un cos nu de deessa, real sota el temple  
[de fressa i fullam  
obsedeix la claror del migdia, i només una  
[brasa  
és la carn immortal i serena, i de l'home el  
[cos nu, sec branquem.  
En un rapte suprem, nu i llampat el meu  
cos, eina rasa.  
¿Caldrà que ara la cendra i el fum siguin  
[l'últim sentit del meu clam?

No hi ha cap dubte que en aquests versos, en els quals retrobem la figura de l'espasa com a atribut sexual, el desig i la passió amorosos del subjecte poètic responen a una funcionalitat crematòria. Ultra aquesta constatació, la veritable clau de l'operació recolza en la pregunta amb què es clou el poema, on el foc de la plenitud és contemplat des del vessant dialèctic de la «cendra i el fum», la vida des de l'últim sentit de la mort. Aquest concepte de l'amor (del foc), entès com a naufragi i destrucció (la cendra), i en darrer terme com a lligam fugisser de la felicitat humana, és el motiu nuclear del poema «Foc cec»:

Perquè, de l'home, aquests braços,  
quan la pell nua s'encén,  
i aquest alè, i aquests llaços  
de la seda fosca i ponent,  
i aquests ulls ¿no són capaços  
de retenir, cendra ignent, focs oblidats de  
[cabassos  
que atia i dispersa el vent?

La imatge del vent, element primari i agent temporal, acaba esborrant les despu-

lles materials de l'existència humana. La vida reduïda al no-res. La clau de la reflexió gimferreriana: el món amaga en la seva incandescència l'estigma antitètic de la mort i la desfeta. Cada domini ple, cada imperi, cada crit, comporta la buidor, les despulles i la radical afirmació del silenci. És la raó primera i última del gran *oximoron* on s'acompleixen i moren els contraris: el «foc cec», la «claror cega», l'èxtasi obscur.

#### IV

*L'espai desert*,<sup>15</sup> al contrari de *Foc cec*, sí que és un llibre unitari. És més, com diu el mateix Gimferrer en una «Nota inicial» al llibre, «és un poema unitari dividit en deu seccions. Potsar algun lector pot trobar que alguna secció admetria una lectura com a poema autònom; no excloc aquesta possibilitat, però la tinc per insuficient; la vertadera lectura és la que considera cada secció com una peça d'un tot, en relació amb les que la precedeixen, amb les que la segueixen i amb el conjunt global. Un sol poema, doncs». Totes les seccions foren escrites a mitjan 1976, com a seguit de nou versos finals que quedaren despenjats de l'edició primitiva d'*Hora foscant*.

Aquesta voluntat unitària de l'estructura poemàtica del llibre és també, pel que fa al discurs, una voluntat serial. Es tracta d'indicir, a través de deu sèries episòdiques consecutives, en el principi resultant de tota l'obra poètica de Gimferrer. I aquest principi no és altre que la voluntat d'establir un espai de desarrelament respecte al passat, una consciència de llunyania capaç de construir l'experiència pròpia a l'espai del present, és a dir, en aquell espai regit únicament pel desig. La manifestació fonamental d'aquest desig, i alhora el seu suport, no és altre, com hem vist, que la funció amatòria dels cossos.

Malgrat l'esquematisme i la iteració d'aquests trets constitutius, cal remarcar llur funcionalitat variable. Gimferrer és un poeta de pocs «centres d'interès», és cert, però no ho és menys que la capacitat de poetitzar-los presenta diferències considerables. Recordem que a *Hora foscant* i a *Foc cec* el tema del desarrelament envers el passat hi era present des de la perspectiva de les fonts

15. *Vid.*, sobre aquest llibre en particular, Josep M. CASTELLET, *Lectura de «L'espai desert» de Pere Gimferrer*, «Serra d'Or», núm. 216 (setembre de 1977); Juan GOYTISOLO, «*L'espai desert*, de Pere Gimferrer, a «Vuelta» (Mèxic, agost de 1977); Joaquim MARCO i Jaume PONT, *La nova poesia catalana* (Barcelona 1980).

de la tradició renaixentista, barroca i simbolista, mentre que a *Els miralls* es desenvolupava el basament teòric de tot aquest «corpus». *L'espai desert* reprèn de nou el tema, però ara el filtre de poetització ja no recau bàsicament en la tradició literària del passat, sinó sobre el *passat personal del poeta*. D'aquesta manera, posant el record personal com a peça de convicció del poema, Gimferrer imbrica la postura estètica amb la convicció ètica, la literatura amb l'actitud moral (vegeu la secció 1). El poeta reclama, abans de tot, l'oblit dels records que el lliguen a uns esdeveniments i a un temps concret: els seus somnis d'adolescent, la història recent del seu poble. Reclam i desig d'oblit per partida doble: personal i col·lectiu.

Ens introduïm dins la segona secció del llibre. Aquesta secció presenta, a més de l'eradicació per part del poeta del seu passat personal, la particularitat d'evidenciar una de les estructures compositives més usuals en Gimferrer. Consisteix a alternar, mitjançant correspondències o paral·lelismes metafòric-simbòlics, cossos estròfics que malgrat llur aparent dissociació temàtica alludeixen, en darrer terme, a un camp associatiu comú. Notem aquí quatre unitats o cossos discursius no assenyalats pel poeta amb els blancs de separació estròfica: *a*) «Les vegetacions... l'esvaïment»; *b*) «I així... arpons»; *c*) «Els mites... d'home»; i *d*) «Aquesta grisor... núvols». La primera unitat (*a*) fa referència al passat, i més concretament a la infància perduda del poeta, mentre que (*b*) és el contrapunt figuratiu de la unitat (*a*), i descriu els ambients sordids d'un moll. La tercera unitat (*c*) és el centre conceptual del poema. La sordidesa alludida per (*b*), manifesta a través d'un seguit d'imatges juxtaposades, conflueix en (*c*), unitat que també se subordina al temps passat i, per dir-ho més explícitament, a la història de la Catalunya de postguerra. Una història que el poeta supedita a un temps d'abjeccions, humiliacions i vexacions de tot tipus. Gimferrer il·lustra els agents personals d'aquestes vexacions amb iteracions perifràstiques també juxtaposades, relatives a un món animal de connotacions pejoratives: un temps «de rapaços - gossos de pressa - de la serp - del cròtal - del bram del búfal del cranc - del porc espí - del voltor negre - homes amb cap d'aranya o fura o escorpió». La darrera unitat estructural (*d*) clou i recicla totes les unitats discursives precedents retornant al contrapunt descriptiu del moll, on l'ambient de la «grisor de sirenes, de fums i barcasses, de xemeneies fosques i de sutge envilit», és vist pel poeta com un paral·lel suggerit (des del present) de totes les ferides del passat. Així, doncs —i dins de les coordenades de la dualitat abans esmentada—, el binomi (*ac*) estableix —per mit-

jà del record, la reflexió i la introspecció— les dades personals i històriques de l'experiència del poeta, mentre l'altre binomi (*bd*) serveix de suport figuratiu i/o connotatiu d'aquesta experiència.

La secció tercera eixampla aquest rebuig dels records familiars del poeta. Rememoració domèstica que, per altra banda, es fa extensiva al clima nocturn d'una certa *dolce vita* urbana de Barcelona. Ambdós ambients són refusats pel poeta, que acaba amarant-se a l'únic espai on es reconeix: l'espai del destinatari amorós. A partir de la metaforització encadenada dels atributs eròtico-sexuals de la figura femenina, Gimferrer transfigura aquest espai en un ritual sagrat de mutacions del món animal, vegetal i mineral. Vegeu la relació progressiva d'aquest procés metafòric i les corresponents predicacions:

*estimada* → oficiant del ritual sexual [és] «folla sacerdotessa», «tigressa negra».

*sexe* → [irradia] «carbó, robins» → [és] «foguera vegetal i carnívora» → [fa una olor] «fosc i agre de safrà».

*el cos* → [vessa] «la negror d'algues del teu ventre».

(*el subjecte poètic*) → [ofegat] «entre el blanc poderós d'ones petrificades» [són] els pits.

«*les dues columnes del cos*» → [són] les cames.

(*les cames*) → [són] «fogall d'un sol nocturn de pètals negres» [és] el sexe.

Els versos finals de la secció tercera actuen com a motiu d'encavalcament de la secció quarta, que comença bruscament amb el tema eròtico-sexual com a objecte central:<sup>16</sup>

Si l'amor és el lloc de l'excrement,  
si, oferint-me, nua i de quatre grapes, els dos  
globus de llum de les natges...

La descripció imaginística de la fusió sexual torna a operar amb sintagmes metafòrics encadenats del tipus ja descrit A → B [B] → C. Per exemple: natges → globus de llum [globus de llum] → astres. Els camps semàntics al voltant dels quals gira la metaforització abasten el món tellúric-còsmic de

16. «Si l'amor és el lloc de l'excrement»: aquests versos —amb independència del sentit que tenen en relació amb la resta del poema de Yeats— foren represos per Juan Ramón Jiménez a *Espacio*: «Amor, amor, amor» (*lo cantó Yeats*), «amor es el lugar del excremento» (citada per Pere GIMFERRER, «Nota inicial», a *L'espai desert*, p. 8).

la natura, a més de les típiques connotacions gimferrerianes entorn de l'element «foc», apreciacions gustatives, olfactivs i tàctils, etc. Així:

(*humus sexual*) → «foc dels boscos, resina i pinassa/fum».

(*sexe*) → «fondàries boscoses i sagrades», «país salinós», «forn», «botó palpitant».

(*fallus*) → «torxa del sexe».

L'agent físic predominant de l'acció sexual del subjecte poètic és aquí la «llengua». Aquest òrgan és l'agent motriu d'una sèrie de predicacions en ordre a la disciplina dels sentits: [furgo] «amb saliva i amb dents», «un gust acre a la boca», «salinós», «llavis tebis i agredolços» → [m'abeuro] «a la fosca cabellera».

La fusió sexual dels dos temps corporis dels amants conclou en un sols temps, únic i indistint

(...i veu la seva imatge en un instant fet [aigua, un temps mirall])

reflectits els dos rostres de l'èxtasi en una sola imatge. Acció que comporta l'alteritat essencial de la interrelació sexual: ésser l'altre, i l'altre tu mateix. Un nou espai on no hi ha mots, car els mots —l'essència dels mots— són el mateixos actes, i el verb la mateixa llengua (en el doble sentit: físic i lingüístic) del cos:

Si som,  
és perquè hi som, és en tant que hi som, i [els mots  
no la diuen.

El desenvolupament d'aquest clima essencial culmina amb la pèrdua dels sentits i el retrobament del buit místic:

Sentir-nos  
vistos pel buit i dins el buit alhora.

La secció cinquena del llibre retorna a l'allegoria còsmica dels cicles de la natura. El seu centre serà, com altres vegades, el món vegetal, animal i mineral: la seva plenitud, el consum temporal, la mort i la postera desaperició de les coses terrenals. El poeta, conscient del caràcter efímer del seu destí, reclamarà l'acompliment definitiu del desig i la passió en l'instant,

l'instant que és tots els temps.  
El temps del desig  
i el de la passió, el temps de recordar i de [somniair.

La reflexió sobre la temporalitat humana es perllonga a través de tota la secció sisenca, la més llarga del llibre. Gimferrer ens presenta en aquest cos poemàtic un ritual simbòlic força suggestiu. L'anècdota del poema se centra en la figura mítico-simbòlica de l'oficiant o sacerdot disposat a acomplir el ritual del sacrifici. L'oficiant «vesteix una pell de senglar», animal que, condicionat a la solitud del bosc druídic, simbolitza la classe dels sacerdots i representa la imatge del poder espiritual assetjat pel poder temporal. Davant seu, el sacerdot contempla el cos nu de la víctima, materialització corpòria del domini del sexe i de la mort:

...blau d'ulls d'oficiant, blau  
de les clarors del ganivet d'acer i la pedra [foguera.  
Burxar amb la fulla blava, freda d'acers, el [sexe  
de fusta tendra, resinós, bulbós,  
el sexe de la dona oferta en creu a la tardor [que ve.

L'oficiant aconpleix el sacrifici, però abans fa

tres cops el signe de la creu. Primer,  
la creu vertical, pels morts i, per l'olor d'a- [moníac  
de la sang menstrual de les esglésies. Des- [prés, la

creu aspada  
pel cos d'aquesta dona oferta al tomb de [l'any

com un codony madur,  
i, en un gest darrer, el gargot de l'esvàstica,  
germana de les rates i els torturadors.

Triple moviment que concatena els signes del poder temporal, en un entrecruament que contempla la violència, el sexe i la mort.

Arribat en aquest punt, Gimferrer realitza una mutació i alhora una transposició del temps i de l'espai poètics del discurs. De l'anècdota primitiva, salvatge i mítica de l'oficiant druídic —imatge del passat bàrbar—, de l'escenografia vegetal i animal, es trasllada a l'atmosfera asfixiant del món urbà actual. Aquesta bimebració li permet d'establir un paralelisme temàtic substancial. Ara, en aquest nou espai, el poder temporal és la immensa imatge de la màquina urbana, els signes de la modernitat i la mitologia de consum («llum de quiròfan, blancor zenital, esglaons dentats d'escala mecànica, hèlixs, reflectors nocturns, cotxes com capses de mistos, pistes buides, targetes de vol, vidres, asensors, cables»):

el temps del gas a la ciutat dels morts.

Un ritual on l'ésser humà és el sacerdot i alhora la víctima del sacrifici:

Tots som l'oficiant. Cada acció té un revers  
[ritual i totèmic. Fressem  
camins que són només l'eco d'altres camins.

Malgrat això, el poeta sap que no li queda un altre remei que destriar entre les múltiples constel·lacions d'aquest vast domini, els signes d'identitat que li són propis:

...som sacerdots, amb la disfressa  
de mags, perquè vivim el temps atàvic dels rituals i les profanacions [...] Qui mai dirà  
[qui som?

La secció setena reprèn la reflexió obsesiva sobre el sentiment de fugacitat i irreversibilitat del temps. Gimferrer compara aquí el destí de l'home a l'enfonsament d'una casa:

A cops de pic i pala fèiem caure l'envà.  
En un cabàs arrepleguem la runa

diu al començament del poema. Un destí que als ulls del poeta resta reduït a les runes, a l'acció devastadora del pas dels dies, a les mutacions i els canvis del mirall del món: aparèixer i desaparèixer en un joc de clars i ombres:

Aquell home sabia el seu destí: la cambra de  
[runes, la nuesa de claror d'un mirall.

Ultra l'amplificació i la recursivitat del tema del temps, Gimferrer introdueix en aquesta secció —d'una manera més ostensible que en les seccions precedents— la presència de la immensitat còsmica i de l'Absolut nocturn com quelcom inabastable i amenaçant. Aleshores, les constel·lacions celestes es vivifiquen a través de l'operació mitològica

els homes, a la nit,  
esguarden la falç d'or incert de l'estelada,  
el silenci de banyes, l'alènar fosc del Taure,  
la fiblada del Cranc, el naframent dels astres

i el sistema celest deixa entreveure, com a prova metafísica de la petitesa humana, la presència i el poder impertorbables del Gran Demiürg de l'univers. Quatre perífrasis nominals subratllen aquesta abassegadora presència còsmica: «Llaurador suprem i terrible»,<sup>17</sup>

17. Aquesta perífrasi, «llaurador suprem i terrible», és a dir, el seu motiu inicial, arrenca d'una transposició imginística de la constel·

«Arquer de la tenebra», «Missatger de les boires», «un Negre amb la destra del Boscater del Temps».

El tema del gegantisme demiúrgic i de la petitesa còsmica de l'home conclouen en l'anorreament de la identitat temporal del poeta (secció vuitena) i l'abocament a la por: por a la irrealitat del temps viscut:

...l'únic que he viscut,  
el moment de la por,  
el retorn al país de la por

por del present efímer:

tota la por del món viscuda en un instant  
i visc en un crepuscle mental, una llum lí-  
[vida  
de penjats, on camina l'home del sac, un  
[home  
que té la meva cara...

La secció novena prepara l'adveniment de la secció desena. Gimferrer detalla en aquest novè moviment tot un seguit d'impressions retinianes degudes a les funcions cromàtiques del món sensible. El poeta s'atura en les variables sensibles de la llum i del color. Aquest recorregut ocular és solament, però, la matèria introductòria i superficial d'un recorregut més profund. Perquè, en realitat, més que un recorregut descriptiu de les sensacions exteriors, el poeta ens parla de les figuracions cromàtiques que s'esdevenen del recolliment interior. El poeta tanca els ulls

vermell als ulls tancats

i amb aquest moviment dona pas al ritual del somni, obre les portes de la dèria onírica i el fluir càdric dels colors. Aleshores les visualitzacions cromàtiques i els motius oculars connotats que aquestes comporten s'enllacen mitjançant una sèrie de recurrències obsessives; el discurs es polaritza en frases curtes i abruptes, les funcions sintagmàtiques s'encavalquen

El crit blanc. El sol blanc. No el veig  
de tan blanc. Una flama blanca. El color. Es-

[borrat.

Un blanc que crema. Ell cercle encès de la  
[blancor.

lació de Taure. No és la primera vegada que Gimferrer recull aquest motiu. Així a *Hora foscant*, com assenyala Joaquim Molas en el pròleg, apareix una imatge com «llaurant al cel, els astres», que, com la present, fa pensar en el vers de Góngora «en campos de zafiro pace estrellas».

L'ull. Negre.  
Esclats. El gall negre...

en una successió de predicacions cinestèsiques («crit blanc», «blanc que crema»), relacions d'identitats entre colors distints («el blau és blanc», «el blanc és verd»).

La secció novena es clou amb l'enfonsament del poeta en el negre:

Els ulls. Esclat als ulls. El negre.

Encavalcant aquest motiu, la secció desena, darrer moviment i culminació de *L'espai desert*, comença amb l'evocació per part del poeta de l'espai del negre: el «sot de l'ésser». Perquè, en definitiva, més que una solució metafísica, aquesta secció epigonal del llibre vol ésser l'inici d'una experiència mística. El cos, la materialitat del cos, l'espai del cos és el centre culminant d'aquesta experiència. «El sot de l'ésser» postula l'absència o la pèrdua dels sentits per part de l'oficiant del ritu amorós. El poeta cau en el «sot de l'ésser» i retroba l'absència total. Una absència i un no-temps que es confon amb el buit místic. Gimferrer dona a aquesta acció, a aquesta caiguda, una funcionalitat que descobreix sempre

espais o llocs fondos, oberts

Es una operació que «penetra», «xucla», «buida», «esclata», «neteja», «inhala/exhala», etc., els recers de l'altre cos i els fa lloc alienats de la pràctica sexual. No hi ha cap paraula: només hi ha actes i silenci. L'espai del silenci. L'espai desert del silenci corporal. Però no és solament un instint de possessió el que mena aquesta activitat, sinó també un instint d'ésser posseït, d'ésser penetrat, buidat, xuclat, esclatat, netejat, inhalat i exhalat per l'acció del «tu» amatori. En resum, una acció que contempla en la seva alteritat l'anul·lació de l'espai dels cossos i el descobriment d'un espai que és el no-espai,

perquè vegem el fons del sot de l'ésser,  
perquè vegem l'espai sense claror ni fosca,  
perquè vegem l'espai on no hi ha espai,  
perquè vegem l'espai que és tot l'espai.

Confluència que segella alhora el Tot i el No-res. Anul·lació d'identitats que identifica i crea un altre espai. Mort del «jo» en l'amor del «tu», i a l'inrevés.

Amb aquesta operació final, Gimferrer torna el seu ideari poètic a les mateixes deus de la filosofia oriental (particularment el *zen*) i, per extensió, a aquella pràctica superrealista —ambdós aspectes molt ostensi-

bles dins l'obra poètica i el pensament d'un escriptor com Octavio Paz, de qui Gimferrer se sent tan proper— que considera el desig i/o la passió amorosa no sols com a vies a través de les quals podem conciliar els contraris, sinó també —i això és veritablement important— com a principis fonamentals d'interpretació de l'univers. Aquesta voluntat de fusió d'allò que d'acord amb les normes més usuals del pensament i de l'escriptura se'ns presenta com a quelcom contrari i divers explicaria la postura manierista de Gimferrer tendent al *pastiche*, a les parafrasis dels models antics i moderns, a l'intel·lectualisme i a la hipertensió estilística barroca. Perquè, en definitiva, tota l'orientació del poeta encaminada a conciliar les veus de la tradició i de la modernitat, no és res més que pur escepticisme: escepticisme envers uns valors tan fusibles i fonedissos com el temps. Escepticisme i ironia. Tot el corpus manierista de Gimferrer és un conscient exercici d'ironia. Com els pintors i poetes manieristes, Gimferrer quasi sempre col·loca els motius de significació secundària en primer terme del poema, mentre que el tema principal se'ns presenta en segon terme. Visions de la natura, inflexions mitològiques s'introdueixen com a subtemes que, de vegades, s'imposen per llur valoració i extensió descriptivo-al·legòrica (llums, colors, connotacions sensitives o sensorials, al·lusions visionàries o simbòliques, etc.) al tema central. Amb aquest desplaçament del centre de composició o intenció expressiva a un lloc no central del poema, Gimferrer estableix la gran ironia de la seva cosmovisió poètica, o, dit en altres paraules, reproduïx la gran fallàcia d'un món en què, paradoxalment, la veritable realitat resta oculta en el flux i el reflux indiscriminat de les aparences:

i ara gira el cristall  
i amaga aquest aspecte: el real i el fictici,  
la convenció, és a dir, i les coses viscudes  
l'experiència de la llum als boscos hivernals,  
la dificultat de posar coherència —és un joc  
[de miralls—,  
els actes que es dissolen en la irrealitat...<sup>18</sup>

JAUME PONT

18. A les acaballes d'aquesta succinta aproximació a l'obra poètica de Pere Gimferrer m'arriba la notícia de la imminent publicació d'un volum amb el títol de *Mirall, espai, aparicions*, que aplega tota la producció del poeta fins avui. Aquest volum, enriquit amb poemes inèdits del període 1978-80, porta un exhaustiu estudi d'Arthur Terry que, sens dubte, ha de constituir una contribució essencial al coneixement de la poesia i el pensament de Pere Gimferrer.