

La postguerra com a catàstrofe: noves lectures de Pere Gimferrer

Marie-Claire ZIMMERMANN

Université Paris-Sorbonne

ausias77@orange.fr

Résumé : Le but de cette étude est de montrer comment le grand écrivain catalan Pere Gimferrer (né en 1945) évoque les années qui ont suivi la guerre civile à Barcelone, c'est-à-dire la période catastrophique de l'après-guerre. Dans deux conférences qui donnèrent lieu à publication il analyse les « impostures » du franquisme et les modalités de la « crucifixion » de la langue catalane durant la dictature. Les conséquences de la catastrophe sont également visibles à travers l'évocation de l'adolescence de l'auteur dans deux recueils de poèmes : *Els miralls* et *L'espai desert*. Pere Gimferrer est à la fois historien et poète. Sa réflexion s'incarne dans deux formes d'écriture d'une égale rigueur et d'une inépuisable inventivité.

Abstract: Our purpose here is to show how the famous Catalan writer Pere Gimferrer (born in 1945) evokes the years that followed the Civil War in Barcelona, i.e. the catastrophic period after the war. In two conferences that have been published, he analyzes « impostures » of the franquism and the modalities of the « crucifixion » of Catalan language during the dictatorship. The consequences of the catastrophe are also visible through the evocation of the author's adolescence in two books of poems: *Els miralls* and *L'espai desert*. Pere Gimferrer is both historian and poet. His thought is incarnated in two forms of writing rigorous and full of inventivity.

Mots-clés : Catalogne, après-guerre, catastrophe, Histoire, poésie, Pere Gimferrer

Keywords : Catalonia, after war, catastrophe, History, poetry, Pere Gimferrer

En el marc d'una recerca sobre la noció de catàstrofe hem interrogat l'obra de Pere Gimferrer, a partir de la definició següent que es troba en el *Diccionari de la llengua catalana* de l'Institut d'Estudis Catalans: «Daltabaix, esdeveniment calamitos, desastrós». En castellà, «catàstrofe» vol dir: «Suceso infausto que altera gravemente el orden regular de las cosas»¹. El substantiu «Esdeveniment» que designa un fet és un sinònim de «Suceso» i si la definició en castellà insisteix en les deplorables conseqüències de la catàstrofe, l'adjectiu «desastrós» implica també, en català, tota la negativitat generada pel mateix «esdeveniment». Les dues definicions es refereixen doncs a un mateix sentit. Eliminem aquí un altre sentit que ens proposen els diccionaris: el concepte de «desenllaç» d'un gènere literari és, en efecte, inoperant en la nostra anàlisi².

¹ *Vox. Diccionario general ilustrado de la lengua española*. Barcelona: Biblograf, 1987, p. 228.

² Les definicions que no poden servir aquí són les següents: «Esdeveniment, generalment tràgic, que condueix al desenllaç d'una obra dramàtica», *Diccionari de la llengua catalana. Op.cit.*, p. 335; «Desenlace de un poema dramático, especialmente cuando es doloroso», por extensión: «Desenlace desgraciado de otros poemas», *Vox. Op.cit.*, p. 228.

Si Pere Gimferrer no es val del mot «catàstrofe», utilitza sinònims, paraules equivalents, però sense designar un moment precís ni una data particular sinó un període de la Història catalana, alguns anys que són la conseqüència directa de la guerra civil (1936-1939), és a dir la postguerra, una època que coincideix amb la infantesa i l'adolescència del poeta, el qual va néixer el 1945. En primer lloc ens referirem a diversos textos en prosa, ben posteriors a la postguerra, que provenen d'assajos i conferències publicades, on l'autor analitza amb un implacable rigor diversos aspectes del desastre i on aconsegueix proposar definicions de la catàstrofe amb mots decisius que tenen un impacte històric i literari. En segon lloc, llegirem la poesia que l'autor va escriure en català a partir de l'any 1970, és a dir els poemes en què sorgeixen amb violència els records de la catàstrofe, això més o menys fins el 1977.

En una entrevista recent (2014), Pere Gimferrer ens recorda que ell va començar a escriure poemes als onze anys (1956), i, encara més seriosament, quan va fer els tretze anys, doncs els 1958³. En una conferència llegida el 1989, el poeta diu la cosa següent: «Per a mi la cruïlla és el 58»⁴. Què passava llavors per a un noi de tretze anys ? Com era Barcelona ? I, de seguida, proposa als seus lectors una definició global de la història col·lectiva de Catalunya, insistint en el fet que el feixisme era l'únic horitzó possible durant aquella època i que no hi havia cap altre cas comparable a Europa: «Primer us he de dir que la meua generació és especial, perquè és l'única generació europea nascuda després de la Guerra mundial que ha viscut des de la infantesa el feixisme com a única realitat coneguda. No insistiré més en aquest punt, però no oblidem que és un cas únic a Europa i no gaire freqüent al món.»⁵. En aquesta conferència, Pere Gimferrer defineix amb un sol mot la total negativitat del franquisme: «la impostura», i valent-se de dotze ocurrences d'aquest nom en el mateix text descriu amb rigor i lucidesa les diverses formes d'aquella «impostura»⁶ que, més o menys, tenen dues orientacions, igualment catastròfiques. La primera és de tipus polític i ètic i la segona és lingüística ja que la dictadura va fer tot el que podia per a aconseguir l'extinció de la llengua catalana.

Primer examinarem la impostura i el seu impacte en la vida quotidiana de la gent de Barcelona. Pere Gimferrer insisteix en el fet que ningú no donava la seva adhesió a la doctrina general i als postulats que el règim imposava per la violència: «Sobretot per una sensació d'impostura en el sentit que allò que es deia era alguna cosa en la qual no creia ningú.»⁷. La impostura era global i el seu pes era insuportable: «De manera que en aquest efecte compacte d'impostura hi havia molt poques coses que suressin, que destaquessin. Només la impressió era molt homogènia. [...] Era un bloc on hi havia molt poques coses que sobresortissin d'aquest joc de la impostura»⁸. Les imatges més contrastades eren visibles en el carrer, d'una banda les de Franco i José Antonio Primo de Ribera, d'altra banda els cartells penjats pels partits d'esquerra, però Pere Gimferrer afegeix que la reconciliació i el pacifisme eren totalment impossibles: «N'hi havia prou amb llegir aquells cartells per veure que allò no tenia res a veure amb la realitat i que no es produiria»⁹.

Hi havia doncs en el jove poeta un refús radical de la catastròfica impostura. Als setze anys, gairebé als disset, Pere Gimferrer parla de la intenció adulta i fins i tot d'un

³ OLLE, Manel. «Pere Gimferrer, El poema, sempre per sobre del poeta». *L'Avenç*, 398, Febrer 2014, p. 12.

⁴ GIMFERRER, Pere. «Itinerari d'un escriptor». *Valències*. València: Eliseu Climent Editor, 1993, p. 24-25.

⁵ *Ibid.*, p. 24-25.

⁶ *Ibid.*, p. 25, 25, 25, 25, 28, 28, 31, 31, 35, 43, 43, 43.

⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁹ *Ibid.*, p. 26.

«resultat adult» de la seva poesia¹⁰. Arribem a l'any 62, marcat per la vaga d'Astúries. S'accentua el desig d'allunyar-se de la impostura i la primera solució és el cosmopolitisme, a través de la lectura dels poetes estrangers, per exemple T.S. Eliot i Saint-John Perse. La protesta és encara més estètica que política:

El que ens motivava era, d'una banda, el refús d'allò que ens envoltava, en la mesura que allò, a més de fals, era lleig i avorrit, i, de l'altra, el desig de reproduir allò que, contràriament al lleig i l'avorrit, era brillant, vistós, atractiu i, diguem-ho clarament, bonic, i que es trobava en la literatura que havíem llegit¹¹.

Tot això explica que el jove Gimferrer no s'hagi interessat per la poesia social espanyola, malgrat que aquesta havia lluitat sense cap concessió contra la impostura franquista: en efecte, el que importava era conciliar i fer coincidir la bellesa formal amb la subversió.

Tanmateix no es pot parlar de la catastròfica impostura franquista a Barcelona sense al·ludir a la seva segona característica que és essencial, o sigui la prohibició pública de la llengua catalana:

Aquesta uniformitat, aquesta impostura en la qual hom ja no creia, però que, malgrat tot, existeix, tenia encara una altra característica: era monolingüe. Jo vaig aprendre a anomenar les coses, la taula, el jardí, el carrer, la gerra, en català. Vaig tornar a aprendre-les novament, però aquesta vegada en castellà. I, a casa, de les dues maneres. El castellà era la llengua que aprenia a l'escola, però no el parlava si no era a les hores de classe¹².

Fins l'any 1947 no es podien publicar llibres en català; hi havia poques llibreries i l'ensenyament del castellà produïa també reaccions antagòniques. Es pot parlar doncs d'un traumatisme viscut per una generació que es veia escindida, i també per tota la població catalana, víctima d'un dictat veritablement catastròfic, i, d'una certa manera, criminal, que Pere Gimferrer qualifica de «crucifixió» en un altre text, datat de 1991, igualment publicat en *Valències*:

La llengua catalana, en el nostre segle, ha estat crucificada dos cops. La primera crucifixió, entre l'any 1939 i l'any 1947, fou conseqüència directe del desenllaç de la guerra d'Espanya, i representà un intent, per part del poder de fer recular la llengua cap als límits del patuès, de reduir-la a la condició factual de dialecte¹³.

Pere Gimferrer explica de seguida que aquella temptativa no va reeixir perquè durant els primers decenni del segle XX, abans de la guerra civil, la llengua catalana havia coincidit amb el prestigi d'una alta cultura, la dels segles més brillants, és a dir el XIV i el XV.

Però quina és la «segona crucifixió»? Segons Gimferrer, és posterior al franquisme, doncs a la catàstrofe, a partir del 1983, que és la data de l'adopció de la Llei de Normalització Lingüística perquè la llengua catalana podia ser víctima al mateix temps dels anticatalanistes i dels «catalans passius»¹⁴. Pot sorprendre l'ús del mateix mot «crucifixió» per a parlar de dos moments tan diferents de la Història de Catalunya, però el poeta es justifica dient que aquest segon perill no és tan fort com el primer i que, de

¹⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹¹ *Ibid.*, p. 31-32.

¹² *Ibid.*, p. 25.

¹³ *Ibid.*, p. 45-46.

¹⁴ *Ibid.*, p. 46.

totes maneres, es pot conjurar gràcies a l'única solució que és, no pas el nombre de parlants sinó el fet de tenir i de consolidar una alta cultura. Llavors Pere Gimferrer no es diu alarmista ni pessimista. Però per a nosaltres, lectors, el fet d'emprar els termes que figuren en l'expressió «segona crucifixió» és una prova d'atenció i de vigilància: implica el desig d'assumir una responsabilitat col·lectiva, perquè encara que hagi desaparegut la catastròfica dictadura, sempre hi haurà factors interns d'empobriment de la llengua, oblit, reticències contraproduents. La llengua catalana és un tresor que condueix l'individu a la percepció de la seva identitat. La fórmula final d'un article consagrat als sinònims i antònims senyala clarament la indissociable unió entre l'ésser i la llengua a Catalunya: «Fer-nos allò que som, retrobar-nos en la llengua, és efectivament el guany darrer del pelegrinatge per la selva dels sinònims i els antònims»¹⁵.

En els dos articles que hem comentat, és patent la intensa consciència política de Pere Gimferrer, però, al costat de la «impostura» i de la «crucifixió», es tracta d'un poeta i de la poesia: ara haurem d'analitzar els signes negatius de la catàstrofe, tals com sorgeixen en l'obra poètica de Pere Gimferrer, essencialment en dos reculls escrits en català, *Els miralls*¹⁶ i *L'espai desert*¹⁷ que l'autor va auto-traduir ulteriorment¹⁸.

Però ja que abans del 1970 Pere Gimferrer havia escrit quatre poemaris en castellà, *Malienus* (1962)¹⁹, *El mensaje del tetrarca* (1963)²⁰, *Arde el mar* (1966)²¹ i *La muerte en Beverly Hills* (1968)²², hem d'examinar breument aquests llibres per a veure si el jove poeta ja havia tractat del tema de la catàstrofe en castellà?

El 1962 era impossible parlar clarament d'impostura i de crucifixió de la llengua, per això no trobem en aquest poemari clares al·lusions a Catalunya o a la història catalana. Malgrat tot, el locutor fa referència a misteriosos desastres, a una violència generalitzada i a l'oblit; també es val d'imatges animals, «jaurías», «mastines»²³ que tenen un fort impacte simbòlic, però sobretot aquests poemes llargs, sense puntuació, escrits en alexandrins que creen un ritme constantment progressiu, tradueixen la impossibilitat de dir la veritat, l'opressió, el silenci imposat a tot un poble. La multiplicació de les enumeracions que revelen una gran maestria poètica i també l'evocació de les civilitzacions a través de la història de la humanitat són les proves, al contrari, d'un mutisme poètic que només en un sol vers deixa pas a l'emergència d'un jo silenciós: «Se podría vivir mas no vivo no vivo»²⁴.

En *Mensaje del tetrarca*, acudeix a les imatges del tetrarquisme, també en sentit al·legòric, gràcies a la transmissió d'un missatge de pau, que el lector pot interpretar sense cap dificultat: «Mas escuchad: palabras de justicia, / palabras de verdad para vosotros tengo»²⁵. El poeta conclou, deixant entendre que el seu espai és un món tancat,

¹⁵ *Ibid.*, p. 48.

¹⁶ GIMFERRER, Pere. *Els miralls*. Barcelona: Edicions 62, 1970.

¹⁷ GIMFERRER, Pere. *L'espai desert*. Barcelona: Edicions 62, 1977.

¹⁸ GIMFERRER, Pere. *Espejo, espacio y apariciones (Poesía 1970-1980)*, Edición bilingüe. Traducción del autor. Madrid: Visor, 1988. Citarem en aquesta edició: *Els miralls*, p. 13-65; *L'espai desert*, p. 151-207.

¹⁹ GIMFERRER, Pere. *Poemas 1962-1969*. Madrid: Visor, 1988, p.7-22.

²⁰ GIMFERRER, Pere. *Mensaje del tetrarca*. Barcelona: Trimer, 1963; *Poemas 1962-1969. Op.cit.*, p. 23-47.

²¹ GIMFERRER, Pere. *Arde el mar*. Barcelona: Ciencia Nueva (El Bardo), 1966; *Poemas 1962-1969. Op.cit.*, p. 49-91.

²² GIMFERRER, Pere. *La muerte en Beverly Hills*. Madrid: Ciencia Nueva (El Bardo), 1968; *Poemas 1962-1969. Op.cit.*, p. 99-115.

²³ *Ibid.*, p. 18-19.

²⁴ *Ibid.*, p. 21.

²⁵ *Ibid.*, p. 29.

però que existeixen d'altres llocs: «Otras ciudades hay. Ellas me aguardan.»²⁶ i el mateix títol del recull conté un missatge, doncs un desig de comunicació, una paraula que tothom pot escoltar.

El llibre següent, *La muerte en Beverly Hills*²⁷, demostra la passió del poeta pel cinema, sense que hi hagi cap referència a la impostura franquista. És possible també que el cinema sigui una evasió, una manera de fugir la dictadura. Aquest llibre es pot interpretar com a desenllaç d'una pel·lícula, al mateix temps és el punt final d'un drama, i una obertura cap a una altra sortida que, potser, simbolitza el retorn a la poesia i l'allunyament de la violència.

Arribem doncs a l'any 1970, en què comença l'obra en català. En una antologia que José María Castellet va introduir i publicar el 1970²⁸, Pere Gimferrer presenta alguns poemes i una poètica en què analitza el seu itinerari, com a escriptor. Al final al·ludeix al nou poemari que està redactant, un llibre en llengua catalana:

Por lo demás, a la poesía en la que actualmente trabajo -mi primer libro en catalán, titulado provisionalmente *Els miralls*- no le son quizás plenamente aplicables algunas características que podían parecer inamovibles en mi obra anterior. Cabe esperar que ello suponga un progreso²⁹.

I, en efecte, *Els miralls* es va publicar el 1970³⁰, quan faltaven encara cinc anys abans de la mort d'en Franco i no era possible dir-ho tot -no oblidem el procés de Burgos-, però, en *Els miralls*, Pere Gimferrer aconsegueix notificar alguns llocs, personatges i moments que es refereixen a la violència i a la repressió que havien existit durant la immediata postguerra, això sense precisar les dates, sense establir cap cronologia, el que suggereix la perduració de les conseqüències encara latents d'una temptativa d'eliminació de la història catalana. La referència al Fossar de les Moreres en la segona part de «Segona visió de març» no podia deixar indiferent el lector barceloní:

(les noies enterrades al Fossar de les Moreres, amb consultori
sentimental i olor de midó i de cuina – la ràdio, havent
sopat, com una veu del país dels morts),
ànima, ànima meva, qui et cridava a un estiu de glicines?³¹)

En un vers de la tercera part de «Tròpic de càncer», Pere Gimferrer al·ludeix a Montjuïc i a uns «afusellaments»³², el que recorda ben clarament al lector les execucions que s'hi van efectuar, entre d'altres, la de Lluís Companys, però el poeta no cita cap nom i s'allunya immediatament de Montjuïc per a fer referència a la presó de Reading on va quedar presoner Oscar Wilde³³. En tots els versos d'aquesta part final del poema, Pere Gimferrer parla del personatge del poeta anglès, injustament condemnat però sempre atent als missatges de la natura. Hi ha aquí una defensa incondicional de la

²⁶ *Ibid.*, p. 37.

²⁷ *Ibid.*, p. 114-115.

²⁸ CASTELLET, José María. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral Editores, 1970; Barcelona: Ediciones Península, 2001.

²⁹ CASTELLET, José María. *Op.cit.*, p. 154.

³⁰ GIMFERRER, Pere. *Els miralls*. Barcelona: Edicions 62, 1970; citarem en: GIMFERRER, Pere. *Espejo, espacio y apariciones*. Madrid: Visor, 1988. *Els miralls*, p. 13-65. Aquest recull figura també en GIMFERRER, Pere. *Obra catalana completa, I Poesia*. Barcelona: Edicions 62, 1995, p. 105-131. En aquesta publicació, llegirem l'admirable introducció general redactada per Arthur Terry, p. 7-101.

³¹ GIMFERRER, Pere. *Espejo, espacio y apariciones, op.cit.*, p.24.

³² *Ibid.*, p. 40.

³³ *Ibid.*, p.40.

llibertat individual. També sorgeixen de tant en tant noms lligats amb la història recent de Catalunya i coneguts de tothom, per exemple el de Macià: «als retalls de diari de l'any 39, a les fotos d'en Macià,»³⁴. El fet de parlar de fotos implica directament aquí el record de Francesc Macià proclamant l'Estat català des del famós balcó a Barcelona. És una manera d'evocar un temps anterior a la catàstrofe.

En «Tròpic de capricorn», intervé una veu anònima que descriu diversos episodis violents de la història catalana a Barcelona; a vegades es tracta de fets dels primers anys del segle XX o més recents. Aquí predomina l'activitat cruel des «assassins» que el locutor no pot anomenar mentre que aconsegueix citar els noms d'algunes víctimes, i finalment es diu incapaç d'anar més lluny ja que ho veu d'una manera confosa³⁵. Aquests versos es refereixen, per cert, a una Catalunya ben anterior a la postguerra, però, amb aquestes imatges, entenem que molt abans de la catàstrofe, havien sorgit diversos signes de violència i una repressió que eren la prova d'una resistència de Catalunya a qualsevol forma de dictadura i d'opressió, i també d'una identificació de Barcelona amb un ideal de llibertat aplicable a tota la humanitat, però tan fort que havia suscitat inevitablement l'hostilitat dels poders. Tanmateix els poemes no són programes polítics sinó imatges i ritmes que recreen un ambient, la vida immediata del locutor -jo- i de la gent en general. La ciutat és un conjunt de llocs obscurs, entre boira i pluja: «Fa fred, als barris més obscurs,» [...] «i la foscor del Metro,»³⁶. Tot el que es veu fora està lligat amb l'obscuritat, en part explicable per la situació econòmica del país, però l'aparença de Barcelona és sobretot la confirmació simbòlica d'una mena d'anul·lació de la vida.

L'impacte d'aquestes representacions barcelonines es deu també al fet que el jo adult que s'expressa en els poemes evoca essencialment el temps de la seva infantesa i de la seva adolescència, es a dir la tristesa, l'aïllament, la impossibilitat d'inventar jocs i aventures, ja que la vida escolar i familiar era també un conjunt de signes negatius, pures conseqüències d'una història col·lectiva totalment catastròfica. Són molt nombrosos els versos en què la memòria individual és la font de la creació poètica:

No tornaré mai més a la foscor de la casa paterna
i al seu humit país on moren els homes amb febres, polls
i brutícia,
com tants d'altres. No: això era
per als d'abans, aquella gent amb polaines,
els qui donen sentit als sofàs, als armaris tancats, a les calaixeres.³⁷

Aquest intent ha de conduir a En els últims poemes que figuren en *Els miralls*, el jo és clarament l'interpret d'una col·lectivitat catalana capaç de superar la tristesa de l'adolescència i també desitjós d'arribar a una definició crítica de la catàstrofe; insisteix en la idea d'una no-vida: «ens ha tocat de viure uns anys inexistents / -què en diran, d'això?— mai la vida no ha estat tan irreal,»³⁸. En poques paraules Pere Gimferer evoca una Barcelona poc visible, amagada, i sobretot conscient de la seva subjecció: «[...] res, pots comptar, una ciutat polsosa i / humiliada-»³⁹. Però al final de «Tròpic de capricorn», el locutor es refereix a la seva situació d'adult, després del seu

³⁴ *Ibid.*, p. 36.

³⁵ *Ibid.*, p. 42.

³⁶ *Ibid.*, p. 22.

³⁷ *Ibid.*, p. 36.

³⁸ *Ibid.*, p. 48.

³⁹ *Ibid.*, p. 46.

«aprenentatge», que va ser «llarg» i «inconscient», i llavors explica ben clarament el perquè de la seva exploració del passat i el recurs a la memòria: «per tal de donar alguna cohesió als meus somnis, / l'or fiblant de la carn, la nostàlgia, l'encesa memòria.»⁴⁰.

Aquest intent ha de conduir a l'existència de la poesia, ja definida en els primers textos del poemari i també en els últims: «Ara el poeta inicia una acció pràctica»⁴¹, però entenem que no era possible crear *Els miralls* sense recrear amb els mots, de manera necessàriament discontinua, la catastròfica postguerra, sinònima de silenci i de no-vida.

En els poemaris immediatament publicats després de 1970, *Hora foscant* (1972)⁴² i *Foc cec* (1973)⁴³, ja s'està forjant un món poètic en què el cosmos és inseparable de la bellesa del cos enamorat. Hem d'esperar el 1977, amb la publicació de *L'espai desert*⁴⁴ per a retrobar imatges desastroses de la postguerra, i això de manera decisiva, definitiva, abans de l'amplificació de l'obra a través de l'erotisme i de les interrogacions sobre l'ésser. Es pot interpretar aquest retorn a l'evocació de la Barcelona franquista a través de la memòria d'un adolescent ja convertit en un poeta adult, com a necessitat després de la mort del dictador (1975). Pere Gimferrer posa en relleu diversos aspectes de la destrucció organitzada de tot un món català, valent-se de la metàfora per a suggerir l'horror de l'anihilació. Es tractava doncs d'anar el més lluny possible en la dicció per a passar a una nova etapa poètica i era també una manera de conjurar els malefics de la catàstrofe. És possible parlar en aquest cas d'una mena de sublimació.

El locutor es val de la segona persona de plural ja que intervé en nom de tots, com a testimoni i actor. Aquí utilitza també el mot «humiliació», presentant-se com a víctima, però parla igualment d'«abjecció», la de tot un sistema repressiu i gràcies a l'animalització, fa sorgir una sèrie de metàfores que converteixen els destructors en bèsties repugnants:

Els anys d'abjecció, el temps d'ocells rapaços i de gossos de
presa encaçant Catalunya,
el temps d'ullals, el temps del quequeig de la serp i el barboteig
del cròtal rampinyaire,
el temps del bram del búfal i el temps d'honorar l'estòlid
cranc i el porc espí homicida,
els anys de la nostra humiliació, l'imperi de la tralla,
i el sobtat espai mític, quan, fulgurants, veuríem, tot fundant
un temps nou,
després d'homes amb bec de voltor negre i homes amb cap
d'aranya i homes amb cap de fura i d'escorpí,
només homes amb cara d'home.⁴⁵

En aquest poema i en tots els altres, destaca l'amplitud dels versos que són frases llargues i notem el poder fònic de la paraula en català, per exemple en aquest passatge del poema II, on hem de fer un esforç per a pronunciar el nom de totes les bèsties – presa, serp, barboteig, cròtal, bram, cranc, porc- i valorar la juxtaposició de les articulacions consonàntiques: pr, rp, rb, cr, br, cr, rc, que tradueixen únicament una total negativitat⁴⁶.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 48.

⁴¹ *Ibid.*, p. 58.

⁴² GIMFERRER, Pere. *Hora foscant*. Barcelona: Edicions 62, 1972; *Espejo. Op.cit.*, p. 67-95.

⁴³ GIMFERRER, Pere. *Foc cec*. Barcelona: Edicions 62, 1973; *Espejo. Op.cit.*, p. 97-135.

⁴⁴ GIMFERRER, Pere. *L'espai desert*. Barcelona: Edicions 62, 1977; *Espejo. Op.cit.*, p. 151-207.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 160, p. 162.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 160, p. 162.

En el tercer poema, III, el jo evoca implacablement l'ambient familiar i la gent del carrer. Utilitza constantment els adjectius per a desvalorar al mateix temps les víctimes i els còmplices, és a dir els burgesos; també serveixen l'animalització i la caricatura. Aquí caldria citar gairebé tot aquest text en què no hi pot haver cap concessió per part del locutor:

El cadavèric cercle de família, / amb llànties d'oli brut, com un borrall de caspa, / cares escardalenques, ulls freds d'òrbites buides en la claror grogosa, [...] Pels carrers, / la llopada, amb smoking i amb cotxes de xarol, / les hordes de la gent que fa vida de nit, / guineus, gossos salvatges, l'ós, la serp pitó, devorant sang i vísceres a les barres dels bars⁴⁷.

Els poemes següents (IV i V) no utilitzen les mateixes vies perquè adopten diverses formes de meditació amb preguntes de tipus filosòfic que anuncien ja un procés de reconstrucció: intervenen el buit, l'ésser i sobretot el cos. Falten encara dues etapes per a que sigui possible el veritable accés a l'ésser: el VI i el VIII. Caldria estudiar més detalladament aquests textos però assenyalarem aquí els aspectes més destacats de l'escriptura gimferriana.

El poema més llarg és el sisé (VI)⁴⁸: hi trobem una imatge obsessiva, la d'un oficiant que vesteix una pell de senglar i fa tota una sèrie de sacrificis. En aquest personatge el locutor no veu sols un signe d'un passat molt llunyà: «tenim la cara de l'oficiant. [...] Tots som l'oficiant.»⁴⁹. El discurs poètic ens permet d'entendre que les metàfores designaven clarament l'espai barceloní de la postguerra, la violència dels opressors i també la decadència de les víctimes: «el temps del gas a la ciutat dels morts.»⁵⁰.

El locutor descriu els cossos que són, en realitat, les despulles dels vius que ja no tenen identitat i es val de la primera persona de plural, ja que al·ludeix a tota la col·lectivitat barcelonesa:

Ciudadans branquials, homes-peixos
nedant en la necròpolis del gas.
Qui en dirà mai els noms ? Veig un altar
de pedra, com l'incendi d'un robí,
quan, nus, som sacerdots, amb la disfressa
de mags, perquè vivim el temps atàvic
dels rituals i de les profanacions.⁵¹

Però era insuficient pintar la població en general; en efecte, era necessari evocar també els individus, tots aquells que van acceptar la catàstrofe i s'en van aprofitar. De manera casual, quan s'atura un taxi on es troba el locutor, aquest veu un conductor totalment caricaturesc, fins i tot grotesc i, en realitat inexistent i buit. El lector queda fascinat per la violència d'aquest retrat que s'explica, com diu el locutor, per la catastròfica història de la dictadura franquista:

Venint per la Gran Via, el vermell d'un semàfor
ens va fer aturar el taxi. El vaig veure aleshores,
esgrogueït, estult, vermell de cara,

⁴⁷ *Ibid.*, p. 164.

⁴⁸ *Ibid.*, VI, p. 178, 180, 182, 184, 186, 188.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 182, 184.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 184.

⁵¹ *Ibid.*, p. 186.

al volant del seu cotxe, amb una americana color crema,
el perfecte producte de trenta anys de feixisme,
desposseït, vaporizat i nul,
en un món de despatxos com cambres frigorífiques,
sense saber qui era ni com es deïa, astut,
satisfet de clissar-hi més que qualsevol altre,
parlant com un ninot de ventríloc, manefla,
sense país ni llengua, sense ni ser ell mateix,
un no ningú, algú que era ningú,
ja del tot escurat per la buidor de l'aire,
amb el jo devorat i dissolt en el gas⁵².

A partir del tercer vers, el poema VIII⁵³ és una sola frase, puntuada per l'anàfora: «si em dieu», que assenyalava la indispensable presència d'interlocutors encarregats de parlar de les vivències del locutor, ja que aquest delega la paraula i sols veu, recordant les imatges de l'home del sac que li inspirava tanta por. A l'expressió «si em dieu» corresponen, immediatament després, els verbs en primera persona de singular: «veig», «veig», «sento» perquè el jo al mateix temps que recorda les imatges accepta també l'existència de la por i el fet de no haver viscut. Aquesta tècnica de la delegació de la paraula permet un veritable alliberament interior del jo, també el fet d'assumir el passat, sense oblidar, ara que és adult, la intensitat de la por d'aquells anys:

Si em dieu / que no he viscut tots aquests anys, que el temps / és la claror d'aquesta
ossada blanca / [...] que res no hauré viscut, en una transparència / [...] perquè jo no
he viscut tots aquests anys: la porta⁵⁴;

Si em dieu que això és l'únic que he viscut, / el moment de la por, el retorn al país / de
la por, un viatge per les cambres tancades / amb forrellats feixucs, amagant-me la cara
/ sota el coixí, amb l'alè panteixant amb el cor / que batega amb el ritme d'uns passos
a les golfes⁵⁵;

tota la por del món viscuda en un instant, [...] ara jo escolto, i sé que em llevo, i, a les
fosques, / sento encara aquells passos, visc en aquella nit⁵⁶.

Aquest poema VIII no serveix sols per a exorcitzar la por, tan destructora, que va experimentar l'adolescent: també llegim versos en què es reconeix la no-vida que va ser pròpia de la catàstrofica postguerra. Aquestes formulacions diuen la veritat sense dissimular la seva negativitat, ja que ara, gràcies a la catarsi, el locutor aconsegueix passar a un altre tipus d'exploració del món i de l'erotisme. El poema IX que consisteix en una juxtaposició de colors i de llocs representa tota la varietat i la riquesa de les sensacions visuals tals com les descriu el jo en els alexandrins que consten de frases breus, a vegades limitades a un sol mot:

Esclats.
Esclats als ulls.
Els colors de l'esclat.
El taronja i el negre. No: el blau, el carmesí⁵⁷

⁵² *Ibid.*, p.184, 186.

⁵³ *Ibid.*, VIII, p. 196, 198, 200.

⁵⁴ *Ibid.*, p.196.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 198.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 200.

⁵⁷ *Ibid.*, IX, p. 202.

L'últim poema, el X, marca l'accés a una meditació filosòfica sobre «El sot de l'ésser»⁵⁸. El jo parla de les seves experiències més íntimes, per exemple de la seva respiració, però, valent-se de la primera de plural, inclou tota la humanitat en el seu intent d'arribar a una mena de totalitat a través d'un total despullament:

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'espai⁵⁹.

Aquest final és una victòria definitiva sobre els desastres de la postguerra a Catalunya. Era doncs necessari identificar i mencionar tots els signes de la catàstrofe per a accedir a una exploració més lliure i més vasta de la Història catalana a través de les experiències del jo. *Els miralls* i *L'espai desert* no són mai discursos de míting ni inclouen cap compromís perquè les metàfores i el ritme creixent dels poemes són els únics de què es val el locutor per a transcriure poèticament les conseqüències de la catàstrofe.

⁵⁸ *Ibid.*, X, p. 204.

⁵⁹ *Ibid.*, X, p. 206.