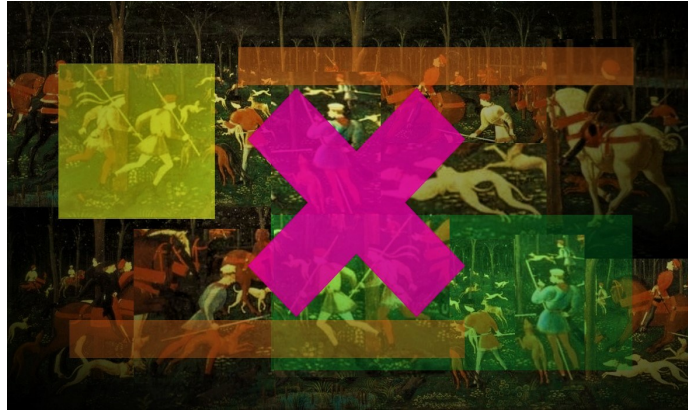


## D'alguns elements (barrocs) en la poesia de Pere Gimferrer

LLIBRES POESIA / 28 GENER, 2020



### Sis apunts a partir del poema «El castell de la pureza»

I.

Ep! L'artifici és epistemològic:  
és la guerra del sentit i del so,  
el mot que viu de ferralla i d'escorca.

**Josep Pedrals**

Evidentment Gimferrer no és un poeta barrocs. No ho és —no ho pot ser— en el sentit que ho són —o ho van ser— Góngora o Fontanella; i no ho és pel fet que no ha viscut quan ells van viure ni ha vist el món que ells van veure. Hi ha, però, el costum, que sembla més o menys productiu, d'adjectivar la poesia de Pere Gimferrer de barroca: de dir que Pere Gimferrer és un poeta barrocs. El que voldria fer, si més no parcialment, és jugar a veure com es pot omplir aquest adjectiu quan es posa al costat dels versos, per exemple, d'un poema com «El castell de la pureza». <sup>1</sup> És a dir, veure com s'omple més enllà dels recursos més o menys superficials de l'ús del clarobscur i la paradoxa conceptual en les seves imatges —la nit, el dia, el foc, la tenebra, etc.

Hi ha, en la poesia occidental, potser des de finals del *xix*, cert ús per part de molts poetes de la cosa barroca. Rosselló-Pòrcel és un exemple claríssim de recuperació del barrocs al segle *xx*; i és difícil llegir alguns poemes del Verdaguier més jove sense tenir en compte la tradició valfogonesca de la poesia catalana, actualíssima fins ben bé a principis del *xx*. Deleuze, a *Le Pli*, parla de Mallarmé com a «gran poeta barrocs» i Olivier Barbarant parla d'«eros barrocs» a l'epíleg d'*Elsa d'Aragón*. Si bé en els dos primers casos ens trobem amb un ús directe del barrocs que té a veure, sobretot, amb una estètica agafada, si més no primerament, per la superfície, diríem, en tots els casos —i més en els dos darrers, potser: poetes d'altra banda estimadíssims per Gimferrer— hi ha una manera profunda d'ordenació del món —de pensament epistemològic— que casa amb la barroca.

El que es pugui dir d'«El castell de la pureza» —que serveix sobretot d'excusa—, per tècnica i manera de ser pensat, en aquest sentit, crec que es pot fer extensible a l'obra en vers de Pere Gimferrer des de, com a mínim, *El vendaval* i, depèn de com, des d'*Hora fosca* —que són poètiques força diferents, però ara no és hora de parlar-ne.

No cal dir que el desplaçament de la idea de Barrocs a categoria transepocal és altament productiva per a la comprensió de l'estètica superficial de molts textos, però segurament ho és més si l'entendem des d'una perspectiva que té a veure amb cert pensament epistemològic —materialitat (fragmentarietat, amuntegament, saturació), estranyesa, artífici, etc. (Però no estem davant d'una exposició de creences epistemològiques —el poema no ha de convèncer ideològicament a ningú—, sinó davant d'un ús de certes idees de fons per al poema, unes idees en què el poeta es desplaça —i hi juga— per tal de fer el

poema i obtenir-ne uns rèdits est tics i de pensament. Però estirar aquest fil ara seria llarguíssim.) El poema —l'obra d'art— ha de ser, doncs, un producte que funcioni com a virtualitat i proposta d'ordenació del món en la mesura que n'és un discurs est tic pràctic: el poema porta una concepció de l'art mateix, del món i de l'individu, però no necessàriament cap exposició.  s allò que la poesia és el tema del poema.

## II.

### Són del llampec de les paraulades negres i les veiem a l'horitzó de sar'a.

El dia 15 de maig del 2008, Pere Gimferrer va llegir el discurs *Reflexions sobre la paraula poètica* en l'acte de recepció publica a la Reial Acadèmia de les Bones Lletres de Barcelona.<sup>2</sup> Al llarg del text esbossa —com diu el títol— part del seu pensament sobre la paraula poètica: sobre aquella paraula que es fa servir en aquella mena de textos que es volen poètics. Aquest apunt hauria de ser important per entendre que estem en un  s molt restringit de la paraula que no pot fer-se extensible ni a la ciència ni a la narració històrica (o d'històries) ni a la premsa, etc. Tanmateix: «la paraula poètica  s», diu Gimferrer, «alhora tributària dels mots usuals i de llur història, i, per paradoxa, va adreçada cap a un sistema expressiu del tot allunyat de l'usual». I més endavant continua: «els mots poden desvincular-se no tan sols de la seva funcionalitat habitual sinó fins i tot de la seva sem ntica i actuar com si fossin sons en l'espai acústic o volums i colors en el camp visual». Els mots, doncs, són mots i signifiquen sempre —passa que també els podem fer fer moltes altres coses. Aix , dins el poema es mouran en la polaritat (m s o menys forçada segons el poeta que els usi i el poema en què siguin usats) del so i del sentit, en la «guerra del sentit i del so». Hi ha una materialitat de la paraula que va molt més enllà de la paraula que només significa i que merament es posa perquè ocupi, en el discurs diguem-ne quotidià, el lloc de la cosa que es vol significar.<sup>3</sup> I hi ha tot el que és material de la paraula: el metre, la prosòdia, la cadència, etc., que també és paraula i que molt estranyament té a veure amb el sentit de la paraula, amb el que la paraula assenyalava dins el món. Però és evident que, presa per si sola, aquesta materialitat de la paraula —que només sona i no diu res— porta de seguida a una via morta. Els experiments de Foix en aquest sentit, com ara en el «Poema per a n'Antoni Tàpies», que comença «J nni cur unni ol s», en podrien ser un exemple —n'hi ha moltíssims. La materialitat del mot, l'arbitrarietat del mot, el xoc entre el que el mot ha anat carregant amb el temps i el que amb el poema porta de nou i d'estrany, la consciència de l' s del mot en l'espai del poema, etc., passen a ser, pel poeta, com el gest que pel pintor suposa la pinzellada: un color, una textura de pinzell, una mena de traç, etc.

Aix  mateix, continua Gimferrer, «el poema és, doncs, un objecte ambigu: impersonal i personalíssim alhora, quotidià i insòlit, autònom de sentit i carregat de pensament latent en el seu teixit mateix. [...] Aquest pensament, però, no neix necessàriament de conceptes, sinó que pot n ixer d'imatges; en aquest sentit, cal dir que, en tots els casos, neix, abans que res més, del ritme i del so». El que és primer, tanmateix, és la part material dels mots; després ve la imatge, i el pensament i el sentit. I aquí «la paraula», dir  Benjamin referint-se al drama barroc alemany, «com la s haba i el so, es passeja emancipada de qualsevol associació heretada».<sup>4</sup> La paraula, dins el poema, fa tres coses: sona, es relaciona amb la resta del poema —parts, sentit, conjunt— i es relaciona amb el món, que és d'on ve i on acaba anant. S , el que en el poema  s cronològicament primer és el poema material —aquell so, aquella cadència—, però nosaltres ho llegim tot a la vegada, llegim l'artifici que ens ha deixat el poeta i que li serveix per emmarcar aquell tros de món i aquell tros de vida.

El poema, un cop s'ha enllestit, es tanca sobre ell mateix en una unitat de sentit que és només la del poema, que és nova —i, estirant el fil, podríem dir que, de fet, acaba sent el poema mateix—, però que llança constantment fils de sentit que l'omplen cap al món: cap a la vida del poeta i del lector, cap a altres poemes o obres d'art, etc. El poema és una casa plena de finestres que només deixen entrar la llum de dia i que fan llum cap enfora quan  s de nit.

## III.

Dins el poema de Gimferrer, les parts s'acosten a l'espectador com en un retaule barroc: la capacitat perceptiva es porta al límit i la totalitat de l'obra ha de quedar, en un primer moment, en un segon pla —impressiona, però és dificil ssima d'assumir sencera. El retaule es presenta sencer als ulls i, després d'una primera llambregada, marxem cap a les parts, cap als seus fragments: ens allunyem de la totalitat per poder entendre el joc que hi fa cada part, cada fragment. (S'agafi qualsevol foto al google del retaule del Santuari del Miracle de Riner, per exemple: es fa impossible no acostar-nos a la pantalla i ampliar la imatge per intentar entendre què hi passa compositiuament m s enllà de l'esc ndol perceptiu que és aquella massa daurada i punxeguda. Després de recorre'n cada racó, primer ràpid i

després més que a poc a poc, ens fem una mica endarrere i mirem d'entendre un altre cop el conjunt —i així diversos cops.) Cada part (cada vers, cada període) s'allunya de l'obra feta: cada part es torna, per ella sola, una cosa que ens sembla que es valgui per si mateixa sense requerir la resta del poema (la resta del retaule), però mai se'n pot desfer —i inevitablement (i evidentment) en forma part perquè és amb el tot del poema (del retaule) que ha nascut. Hi ha els versos, els grups de versos i el poema; hi ha les imatges, els grup d'imatges i el poema. I hi ha aquell primer vers que ho desencadena tot i aquell darrer vers que ho tanca tot.

La unitat del poema són els fragments mateixos en el seu constant lligar-se i deslligar-se del context que és el poema sencer. Les paraules i les imatges —els fragments— es van teixint entre elles, més pel pensament imaginatiu i poètic que hi refem —purament intuïtiu i sensorial, potser (malgrat la naturalesa concretíssima de moltes imatges)— que no pas per cap fil lògic o narratiu que hi volguéssim suposar. Tenim els trossos que la cadència, la imaginació i la traça del poeta ens han deixat; i la nostra feina de lectors és mirar d'entendre'n el pensament que hi ha allà, que és d'una peça i molt més gran i que l'aguanta per darrere —un pensament que, evidentment, té poc d'ordenació del món sistematitzada, més aviat al contrari: és impressió i idea estètica, i intuïció (i joc) relacional, diríem. Una imatge s'articula amb la següent de la mateixa manera que una cadència porta un so al següent. (S'agafi ara, per exemple, l'acostament que fa Foucault al primer capítol de *Les mots et les choses* a *Las Meninas* de Velázquez, sempre arran de pintura —o alguns capítols del *Fortuny* de Gimferrer mateix, en tantes coses tan semblants.)

#### IV.

Però veurem, dellà el foc, dellà l'aigua,  
l'aigua del foc, el no-foc, la no-aigua,  
l'aigua cremant en un poema nahua.

Alhora, al llarg de la lectura, els versos, més que anar portant l'un al següent en una seqüència, sembla que es vagin amuntegant a l'orella del lector. Si amb el joc de la rima, deia Machado (i Ferraté ho reprèn), cada vers remet a la seva parella o als altres versos que, com ell, rimen, posem per cas, en *-ença* (així «vivim d'amor i no s'hi pensa», portaria amb ell un vers anterior: «On tornem, que no fos naixença?», i més concretament la forma verbal *pensa* ens portaria, amb ella, el mot *naixença*), cada vers d'«El castell de la puresa», amb l'ús constant i potser estrany a l'orella d'ara d'un decasíl·lab de base marquiàna, ens remet, amb cada vers, a cada vers. És l'amuntegament dels versos i dels mots, l'amuntegament de tot el que els mots i versos porten, l'amuntegament de les imatges —i del pensament formant-se i plegant-se sobre ell mateix. Aquest efecte, més enllà, també, de la constant juxtaposició (de versos, d'imatges) que marca tot el poema, s'accentua amb les remissions constants al primer vers: «En plena nit vivim així: desperts». El primer vers ens reapareix amb aquest «així» —remès i renovat i carregat amb els versos que s'haurà endut, però il·luminat sempre al llarg del poema—, i amb la imatge de la nit o el motiu de la vigília dels amants, i amb el joc de la vida i la mort com a parella de contraris. L'«així» també serveix, evidentment, per recordar-nos que som dins d'*aquell* poema. Llegim, per exemple, més endavant: «Així vivim, com viuen els follets», «així sabem recollir la foscuria», «Així rebem la collita del vespre» o «Els homes van així per la riera»; i aquesta operació es podria repetir amb cada un dels elements d'aquell primer vers, que el rebem com si ja contingués el poema sencer —però cal el poema perquè el primer vers ho digui tot.

I tornant a Benjamin llegim: «Com en altres esferes de la vida barroca, aquí és determinant la transposició d'unes dades temporals en origen a una improprietat i simultaneïtat especials». El poema es torna, amb la seva maquinària i artifici, un cos estrany que es presenta, vèiem, quotidià i insòlit, carregat de pensament i autònom de sentit, simultani tot ell en el temps del poema —creant el temps autònom del poema— i, al mateix temps, evidentment, desplegat en el temps de les coses.

#### V.

Així rebem la collita del vespre:  
de cara ens plou el murmur dels morts,  
és com el so, la fressa solitària,  
batall trencat de campanades i fulles,  
com el pinta Bernardino Luini  
a la claror teatral de Lugano.

L'«horitzó de sarja», el «roquissar de perles», la «llum baudeleriana» o el «carritzar de l'obra», al costat d'aquell martelleig del decasíl·lab de base marquiàna, porten el lector a un

consciència de constant espectador en què li és impossible de traspassar el poema sinó és amb les anades i tornades i cadències del poema. El més enllà del poema, allò que el poema porta darrera la cosa material de les paraules i els versos, només és accessible amb el mateix poema, arrossegant-lo fins al fons. El sentit ple del poema —deia— és sempre el poema mateix.

El lector, podríem dir, es torna espectador de la representació del pensament del poeta. I això només s'assoleix a partir de l'edifici dels mots del poema, amb l'estranyesa primera, amb aquella «remuntada comprensió» del pròleg de Romaguera a l'*Ateneo de grandes*: hi ha el joc, també dins el poema de Gimferrer, d'«evitar l'automatisme de referencialitat [...], és a dir superar la designació mecànica gràcies als mecanismes de l'alteració i la meravella», com diu Solervicens.<sup>5</sup> És l'espectacle dels mots. I Benjamin continua: «Accentuar ostentosa­ment el moment del joc en el si del drama [el si del poema, diríem] només permetria que la transcendència digués la darrera paraula amb la disfressa profana del teatre dins del teatre». És el joc que ja sabem de la ironia, on la negació del pas endavant fa evident la possibilitat del pas i n'és una virtualitat. En tots dos casos, en el teatre de Calderón, al qual es refereix Benjamin, i en els poemes de Gimferrer, la consciència de l'espectador que és davant d'una farsa —que és en un context que no és la vida, sinó una representació de la vida— és quasi constant. Però el sentit del que es diu dins la farsa del poema és sempre més net: no té contaminacions ni aspectes viciats per l'herència —que la trobem després. Es fa com si tot s'hi digués per primer cop. És amb l'artifici, coneixent l'artifici dels mots, carregant sempre l'artifici, que es pot accedir millor al que hi ha a darrere: la vida moral.

## VI.

És en el poema que el que amaga el poema —que el que amaguen els mots del poema— es revela. És amb el vertigen del poema (i entre els viaranyis i afluents que en marxen) que el poema rep una llum de biaix que il·lumina no un argument, no un esdeveniment, sinó un pensament germinal, i les imatges que dins el pensament del poeta fan camí tot il·lustrant aquella vida seva, que amb el poema es concreta. I Gimferrer: «En el poema, nosaltres prenem significació davant de nosaltres mateixos, i la nostra vida esdevé, en el sentit medieval, una gesta, [...] tot poema és, doncs, una cançó de gesta. [...] D'això, naturalment, en podem dir arrogància i desig d'autoafirmació, però també voluntat de certesa». El poema és, dins la seva maquinària, el lloc de la certesa, però no la certesa científica o històrica (tampoc és la paraula per a aquests camps), sinó en el sentit de la certesa de la vida moral del poeta, podríem dir amb Riba i els seus «Versos meus d'altre temps» —el poema dóna fe d'una vida. El que vol Pere Gimferrer és l'objectivació de la seva vida moral —de la vida moral en general— en la mesura que ell, després de ser-ne l'escriptor, en serà, també, lector. D'altra banda, indubtablement, inevitablement, per aquella «arrogància», el poeta vol també el poema: l'objecte que és el poema com a peça d'art, com a nova cosa en el món que ha vingut d'ell. És aquí on hi ha el poema: en la representació de la vida moral i en la representació del poema com a vehiculació artística de la representació de la vida moral.

Com ho podien fer, en pintura, Miró o, sobretot, Tàpies —i aquí ho podríem reprendre tot des del *Mareperlers i ovaladors* de Perejaume—, en el poema de Gimferrer tot són tensions i unitats entre l'entramat material i, per dir-ne així, el metafísic-moral i l'històric, però sempre amb una atenció especial cap a la cosa matèrica —com passa amb el retaule del Miracle o com passa en un poema de Fontanella. És en aquest sentit, entre contradiccions, entre estranyeses, dins el vertigen de la simultaneïtat de les imatges i dels versos i de les parts que orbiten al voltant de la totalitat del poema i l'eix imaginatiu resultant, que Gimferrer pot escriure:

tots unitat són els estels contraris,  
tots unitat en el fogall del poema,  
allò que ens té desperts a trenc de dia,  
el càntir d'or de les tenebres closes,  
com el filat que es teixirà al matí,  
tan cotonós com quan la nit espera  
per definir la llum descompartida,  
perquè sabrem deturar el cor roent,  
l'or de la sal, la joventut en flama.

El fogall del poema i la joventut en flama. El fil del matí que és l'ofici del poeta. El matí que ve després de la nit en vetlla —de tota la vida viscuda de nit—; el matí que vol refer —malrepetir; no la pot repetir mai— la nit en vetlla. El poema és, doncs, aquell altre lloc on la vida es dóna —potser per viure-la una mica més—, per mà del poeta, conscientment malrepetida i conscientment falsa, il·luminada i enfosquida no només per ella mateixa i pel moment nou (i la realitat nova) del poema, sinó per la llengua i els altres poemes (i obres) que la baixen a trobar per teixir, amb la llum del dia, les imatges quasi òrfenes que li ha deixat en plena la nit.

1. Pere Gimferrer. *El castell de la puresa*, Barcelona: Proa, 2014, p. 19-22. [P](#)
2. Pere Gimferrer. *Reflexions sobre la paraula poètica: discurs llegit el dia 25 de maig de 2008 en l'acte de recepció pública de Pere Gimferrer a la Reial Acadèmia de les Bones Lletres de Barcelona; i contestació de l'acadèmic numerari Alberto Blecua*, Reial Acadèmia de les Bones Lletres de Barcelona, Barcelona, 2008. [P](#)
3. cf. M. Foucault. *Las palabras y las cosas*, Madrid: Siglo XXI, 2005, p. 26-28. [P](#)
4. W. Ben'amin. *El origen del Trauerspiel alemán*, Madrid: Abada, 2012, p. 212. Tradueixo del castellà. [P](#)
5. J. Solervicens. *La poètica del barroc: textos teòrics catalans*, Barcelona: Punctum i Mimesis, 2012, p. 162 (nota al text núm. 300). [P](#)

ETIQUETES: [ARAGON](#) [BARROC](#) [EL CASTELL DE LA PURESA](#) [ESTÈTICA](#) [FONTANELLA](#) [FOUCAULT](#) [GIMFERRER](#) [MALLARME](#)

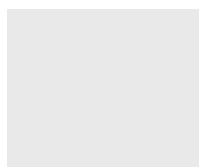
[PERE GIMFERRER](#) [PROA](#) [ROMAGUERA](#) [SOLERVICENS](#)



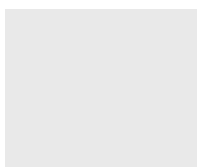
JAUME COLL MARINÉ | ÚLTIMES PUBLICACIONS

(Muntanyola, 1989). És llicenciat en filosofia i ha publicat els llibres de versos *Quanta aigua clara als ulls de la veina* (Edicions 1984, 2014) i *Un arbre molt alt* (Edicions 62, 2018; Premi Ausiàs March i Premi Cavall Verd - Josep Maria Llompart de l'AELC). També està fent un treball de doctorat sobre Segimon Serrallonga, és membre del consell de redacció de la revista *Reduccions* i és baixista del grup Obeses.

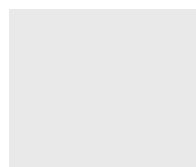
## Articles relacionats



**El crit i la catarsi de  
Blanca Busquets**



**D'uns llavis massa  
vermells; d'unes mans  
massa blanques**



**Qui no s'amaga s'ha  
d'amagar**

Llibres  
Cultura  
Nosaltres  
Contacte

© LA LECTORA  
hola@lalectora.cat

Política de privacitat  
Copyleft



© LA LECTORA 2018