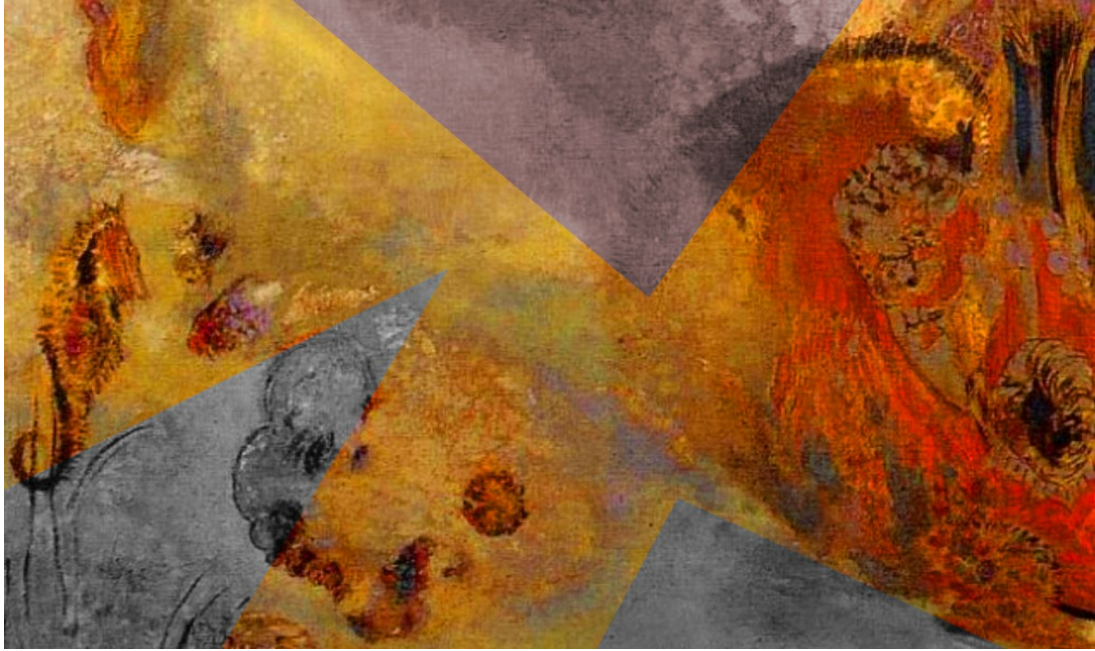


# Pere Gimferrer, una rima

LLIBRES / POESIA / 12 GENER, 2021



Quatre punts de llibreta a partir d'«El diamant  
dins l'aigua»

1

*Caputxes buides de botxí  
quan el record ens estavella<sup>1</sup>*

El març del 2001, cinc anys després de *Mascarada*, Pere Gimferrer publicava *El diamant dins l'aigua*; el llibre s'obre amb un poema («El diamant dins l'aigua») de 182 versos dividits en quaranta-cinc quartetes octosil·làbiques rimades —gairebé fins a l'absurd— amb una mateixa parella de rimes (-í | -ata | -ata | -í) i un díptic final. *Mascarada* s'hi reprèn, en part, pel metre —ara, amb la puntuació i rima, se'n separa, però l'ús diguem-ne cadencial que se'n fa, ens els acosten—, per les puntuals al·lusions a la cosa política i perquè hi ha la cosa de l'amor, que hi és l'única força que queda dins l'àmbit general de la destrucció que van deixant els anys.<sup>2</sup> L'argument de tots dos poemes és el record d'una vida (i d'una vida en parella) i l'efecte destructor del temps: els records que vénen per envair el temps present, i que, quan vénen, podrien arribar a fer del present un camp devastat, una nostàlgia només; els records, «Aquells exèrcits alarmants | que vénen quan la nit destrossa | amb calaveres blau turquí | l'armada dels dies que foren» de l'inici de *Mascarada*. El poema, si fem servir la imatge, és la construcció d'una ruïna, d'una destrucció —com apunta Josep M. Balaguer a propòsit d'*El vendaval* o de *La llum*.

Tanmateix, en «El diamant dins l'aigua» —molt més que a *Mascarada*— hi ha una mena d'ironia i un humorisme que la mateixa forma triada demana per tal que ens prenguem seriosament el poema. Ara pot dir «La flama ens ha portat allí: | al contratemps, lluny de la data | que el vers decora i calafata, | tan fútilment diamantí». Hi ha la flama del present que porta amb si la flama del passat, fa present la mascarada de la joventut, que era la mascarada que amagava l'amor i la vida, i que fa dir a Gimferrer: «Manierismes, com aquí»; manierismes, la filigrana de la vida cap enfora, com qui la representa. Si la vida i l'amor tenien la forma d'una mascarada, que el poema que ara la recupera també en tingui la forma. El vers és un diamant dins l'aigua: una experiència estètica del llenguatge i una experiència mediatitzada de la vida, un fragment de vida aturada i estilitzada dins el corrent de la vida. La llengua del poema, llavors, ha de guardar alguna cosa d'aquest flux del viure, fer un llenguatge fora del temps i un temps fora del temps —un no temps. El poema és només això, una marca de vida moral a la qual tornar i emmirallar-se; però no és mai la vida moral.

També és perquè hi ha aquest humor en la manera i aquest humor que ve, en part, del virtuosisme que la manera demana (que ens porta cap a aquell somriure i aquella felicitat petita que notem quan tot es fa fàcil), que acceptem alguns desplaçaments imaginatius que en una altre cas potser trobaríem excessius —que és on ens porta «El diamant dins l'aigua»: al joc amb l'excés—, o que acceptem aquella cosoneria verbal que és com la filigrana del murri; penso, per exemple en aquella «estelada de benjuí», o en versos com «Jo potser era un arlequí | però a tu et deien turulata». És com si algun cop, mig per diversió, Gimferrer deixi llarga la corda de collar el sentit i permeti que la rima mig li desvetlli i li creï algunes imatges —que després, esclar, caldrà que el poeta accepti dins el poema. Com jugar-se la vida per un castell de focs.

Com deia, l'arabesc de la rima porta el poema per camins estètics molt diferents que *Mascarada*. «El diamant dins l'aigua» difícilment podria haver format un volum independent perquè, dimensions a banda, d'alguna manera demana tenir a prop les parts III, «Lleis d'amor», i V, «A l'enderroc», per acabar de desenvolupar els temes diguem-ne secundaris: el pas del temps, l'efecte destructor que té en les persones, l'amor viscut en la joventut, l'amor que es viu ara amb el record de l'amor de la joventut i l'amor que es viu ara.<sup>3</sup> El tema primer del poema, tanmateix, hem d'entendre que és la simultaneïtat dels temps en el poema<sup>4</sup> —o l'abolició dels temps en el poema—, és a dir, poder escriure el temps i la vida: retenir-ho tot en el cop del poema que és fora del temps de la vida. Al costat d'això, com a tema principal, també hi ha la rima —que, a part, seria l'eina retòrica més evident per dir la simultaneïtat dels temps. Però el que sobta més de tot l'engranatge del poema, potser, és que Gimferrer decideixi tancar el poema (singularíssim) amb la rima *roses-aloses*, sorprenent, ara, per usada. Miraré d'anar-hi més endavant.

Vaig, primer a la lectura de la quarteta i l'apariat finals, que crec que ensenyen bé el to i els temes que deia més amunt. Diuen:

Tan vanament un rodolí  
prova de dir-nos que arremata  
la historia, tèrbola lata  
d'un fosc discurs, el clavecí

que per camins i viaranys de roses  
mor al mirall com moren les aloses.

Si ho haguéssim de passar a alguna mena d'enunciat lògic, sembla que el fragment digui: «Aquest rodolí —aquest poema llarguíssim fet tot de dues rimes— intenta posar el punt i final a la història, ser completament la història que és la història del nostre amor —i aquesta història és la lata on es guarda el nostre amor com una narració de fets; i és un discurs, una narració que és una lata, de llarga que és, també—. També hi ha el clavecí, aquella música d'abans del poema —només un ritme— i que porta al poema, i que el rodolí imita (i que vol ser, de fet), que, anant per un camí de roses (de transfiguració de l'amor i la bellesa en cosa material), acaba per xocar amb el text —el mirall que vol reflectir la realitat (com hi xoca la vida, que va per l'altra cantó del mirall)—, i hi mor: no hi pot ser completament, tampoc. Ha passat com amb les trampes per aloses (ocells que són, ho sabem, símbols del poema ideal i de l'amor ideal), que aprofiten que els besllums les atreuen per caçar-les. Només tenim l'alosa morta: el poema com un intent de retenir la vida moral, i amb això ens bastem —perquè ja sabíem que seria així». La perífrasi, per llarga que la fem, sempre queda curta per explicar el poema —o el fragment del poema. Ja ho sabem: qualsevol poema bo només es deixa explicar completament amb el poema sol. Però els poemes hi són perquè els llegim més enllà de la lectura fascinada que n'haguem fet abans. D'altra banda, el poema és sobretot la seva llengua i les seves paraules: com es relacionen amb el món i amb «el cos vast i bategant» de la llengua poètica (catalana) i, per analogia, amb totes les llengües poètiques —i no poètiques— d'altres tradicions.

Si anem al fragment que copiava més amunt, doncs, per començar tenim aquest «Tan vanament» (i després «un rodolí | prova de dir-nos») que no deixa de portar-nos paronomàsicament a aquell «Tan vehement» (i després «va dir-se el calamar») ferraterià del poema «Literatura». Si el llegim, el joc irònic hi és ben clar. Com s'ha dit diverses vegades,<sup>5</sup> el poema de Ferrater es pot entendre com l'evolució creativa possible d'un escriptor (segurament, Carles Riba) que passa de la vehemència del cor de la joventut, a l'arabesc formal i el control de l'ofici de la maduresa fins a la fe en el llenguatge com a portador de sentits de la tribu, ja a la vellesa. En un primer moment, sembla que Gimferrer vulgui fer presents els versos que diuen «mentir-se objectivat en l'arabesc | i fer-s'hi encara veure, subjectiu» i la voluptat formal, pròpia de l'escriptor acomodat en el desenvolupament del seu ofici i que podria mig desaparèixer darrere els focs d'artifici del poema. Tanmateix, si anem al seu apunt del *Dietari* del diumenge 15 de juny de 1980, que du per títol «La temptació del no-res», podem entendre que va un pèl més enllà:

el calamar en qüestió descobreix «la voluptat formal» i «l'arabesc», i al capdavant, la «fe en el llenguatge»; no pas en la dosi de tinta, sinó en els jocs de la tinta i l'aigua, la defensa estratègica, l'estètica de la tinta mesurada, més ornamental que no pas defensiva. Naturalment, amb totes aquestes filigranes, el calamar acaba per morir devorat.

I Gimferrer cita el «Farai un vers de driet nien» de Guilhem de Peitieu: un vers que no parli de ben res, ni d'ell mateix. I continua:

El que resulta clar, però, és que [som] en la regió on la literatura, [que] més que no pas esbrinar el paper de l'home en el joc còsmic, esmerça energies a fer-se i dir-se a si mateixa, a esdevenir una organització autònoma de material verbal.

Gimferrer, en aquests versos d'«El diamant dins l'aigua», semblaria que fa un ús doble del poema de Ferrater: per un cantó s'alinea amb la ineficàcia dels escriptors que es comporten com el calamar, és a dir, que cerquen en la literatura només literatura, ornament i arabesc, i en l'arabesc i en la fe en la llengua poètica es perden i desapareixen; per l'altre, i portant més enllà la lectura tradicional del poema de Ferrater, certament se situa en la línia de Guilhem de Peitieu i del calamar —que és, com ens diu en l'apunt de dietari, la línia de Rimbaud i de Mallarmé i de Flaubert—: el poema és aquell producte autònom del món, sí —ja no pot pretendre de justificar cap existència (còsmica, col·lectiva o individual), però és un producte humà al qual encara podem acudir com a lectors. El joc de la ironia de Gimferrer és fer jugar les dues lectures —gairebé antagòniques— del poema ferraterià dins els seus versos: el poeta es perd en el poema, en l'arabesc, però perquè potser és l'única cosa que pot fet com a poeta. Com passava amb l'elecció de la forma del poema, Gimferrer es mira a si mateix des de la ironia, que és la manera que té de prendre's a si mateix des de la seriositat més gran. Com si Gimferrer, la persona, s'acostés al Gimferrer del personatge del poema, com si jugués a desfer la distància —insalvable— que l'en separa.<sup>6</sup> Tanmateix, on queda el poema si ha d'acabar sent només «tensió i expressió del llenguatge», pur material verbal autosuficient? La resposta final sempre és la mateixa: en l'individu moral com a argument (i agent) de l'obra —l'individu que escriu i l'individu que ho llegeix. La cosa humana que engega el poema.

La «lata», sí, és una narració que cansa per la llargària i, al mateix temps, un recipient barat i quincallós del «fosc discurs» que és la «història» —la vida viscuda dia a dia—, que reitera el «tèrbola» del vers anterior —i ens ressonarà, anys més tard, en aquell «Poema fosc, la meua joventut» del poema «Batalls», a *Marinejant*. La vida —el passat— té un no-sé-què d'incomprensible, d'impossible d'enfocar amb precisió, de cosa fosca que el poema vol il·luminar, però no per la narració de fets, sinó pel poema, que és fet d'ara i la vol fora del temps en forma de cosa perdurable —de diamant, per fútil que sigui un diamant. El poema hi és per il·luminar la vida més enllà de la narració: per l'ambient del record, com a contrallum.

Tanca la quarteta (i tot l'enfilall de quartetes) el «clavecí», que no pot deixar de remetre al «Don du poème» de Mallarmé, quan diu:

Et ta voix rappelant viole et clavecin.

És a dir, la música d'abans de la cançó (i d'abans de la dona que la canta) —la cançó i la dona com una cosa sola—, la música d'abans del poema (que ve del lloc més íntim del poeta) i que porta al poema; és la cadència, el que fa que el poema sigui poema, però la paraula, en acabat, la redueix a estructura fonda —i en un primer moment ho havia set tot. No en va, el clavecí mor com una alosa que es mogué al principi del poema de Bernat de Ventadorn —com l'amor que es volgués tancar dins una història o dins un poema. I hi ha el mot *rosa* —ja ho he apuntat: tòpicament, transfiguració de l'amor i la bellesa en cosa material—, que lliga també «El diamant dins l'aigua» amb tota l'obra poètica fins al moment (o amb un poema com «Matinada»), però sobretot amb *Mascarada*, en què el mot, com va dir Joaquim Molas<sup>7</sup> —i juntament amb l'ambient de París l'hivern de l'any 70—, gairebé feia d'argument del llibre. I en l'obra de Gimferrer mai pot deixar de portar la persona de Maria Rosa, de tants «A Maria Rosa» que llegim a les dedicatòries de tants llibres seus.

També sembla que es desperti aquell fragment del pròleg de *Mirall trencat* que diu: «Una novel·la és un mirall. [...] Hi ha mirallets per caçar aloses» —la segona frase amb el sentit doble d'enganyifa (o triquimoia) i del fet que hi ha unes trampes consistents en un artifici amb mirallets que giravolten que aprofiten que a les aloses les atreuen els reflexos per caçar-ne. Rodoreda més endavant ho reforça: «Però si la novel·la [...] és un mirall que l'autor passeja al llarg d'un camí, aquest mirall reflecteix la vida». (Ara la referència seria doble —o de segon ordre— i aniríem a Stendhal i a *El roig i el negre*). Els «camins i viaranyes de roses» són, i ja ho hem vist, la vida del poeta Gimferrer, i la música (el clavecí) del poema la recorre per arribar al sentit, per fer sentit i tornar-se poema material —és la música del poema percaçant la vida des de l'altre cantó del mirall—, però com ja s'ha apuntat, el resultat no serà alguna cosa de la vida en forma de poema, sinó un producte —un diamant— que haurà retingut aquell moment de mirar la vida, però que no la tindrà si no és com a «versos inerts, mirall | on inclino un silenci que fou gest, que voldria | recordar-se i perfer-se —ah mai feliç treball!»; i Gimferrer podria continuar dient el poema de Riba: «Vague d'atzars, em cerco en el triomf d'un dia».<sup>8</sup>

Les referències dins els poemes de Gimferrer —i ell ho ha deixat entendre més d'una vegada— molts cops tenen el sentit primer després d'haver-se fet presents en el moment de la creació del text, és a dir, que hi són més perquè s'han despertat en el moment de la creació que no pas perquè Gimferrer les hagi anat a buscar per ampliar els sentits del text que tenia a les mans —cosa que no treu que, havent-se despertat algunes referències, d'altres siguin cercades per continuar amb el sentit del text. La diferència és bàsica per entendre els mecanismes de lectura que la majoria de textos gimferrerians demanen: una lectura diguem-ne estètica (o sensorial, potser: el so i la imatge), és a dir, de vivència del fet artístic que es dóna amb el poema, després una lectura ambiental i relacional (que sol donar el tema del poema com a unitat) i finalment una lectura diguem-ne lògica, que es reduiria a traduir el text a enunciats i fer explícites les referències del text a altres textos, obres, etc.

Les referències es desperten en el fer-se del poema com a part de la gramàtica i de llengua del poema —dels poemes. I la rima no deixa de ser un d'aquests agents desvetlladors d'imatges i de referències (segurament inesperades) en la creació del poema, com deia més amunt. En part, com amb Dylan Thomas, trobem el valor de la imatge i del so com a aspectes sensorials per davant de l'entramat diguem-ne conceptual i lògic del poema.<sup>9</sup>

### 3

*No és pas cap trobador de vitrall romàntic, ni  
d'una falsa Edat Mit'ana enllumenada per  
l'arquitectura reverent i apòcrifa d'algun Viollet-le-  
Duc.<sup>10</sup>*

Hi ha, tanmateix, el joc de la rima del final del poema que no deixa d'estranyar per usada, com deia abans.<sup>11</sup> De fet, hi ha un moment en la història de la literatura catalana (i en la majoria de literatures occidentals, segurament) en què *rosa*, amb diferència, devia ser el mot rima més utilitzat: el modernisme —o els modernismes. Només cal agafar l'*Antologia de la poesia modernista* de Jordi Castellanos per veure-ho, o agafar *Assaigs estètics o Imatges i melodies*, de Jeroni Zanné, per exemple. Sembla que amb *El diamant dins l'aigua* —potser amb alguns elements del poema homònim i, sobretot, amb «Lleis d'amor»— Gimferrer emprengui tot un joc de poètica per evocar cert ambient modernista en els seus poemes.<sup>12</sup>

Ara bé, serà a *Amor en vilo* (i ja menys a *Tornado*) que l'operació de reprendre una llengua i una estètica ambiental diguem-ne modernista (o dariana —o egureniana, si es vol, també) fa sentit perquè, com ja ha dit més d'un cop Gimferrer, és damunt la llengua poètica castellana del modernisme que la llengua poètica castellana contemporània s'aguanta; així com la llengua poètica catalana s'aguantaria sobre una base sobretot medieval.<sup>13</sup> On queda, doncs, un llibre com *El diamant dins l'aigua*, en què aquest joc de represa d'alguns elements d'estètica modernista hi sembla només apuntat, i mai desenvolupat com ho serà als llibres castellans posteriors?



Un fet curiós i que d'alguna manera ajuda a entendre el que deia és que, de les crítiques i ressenyes que en el seu moment van sortir a la premsa (si més no, de les que he pogut llegir), tant de l'edició catalana (del 2001) com de la bilingüe català-castellà (del 2002), les castellaneres eren les que rebien amb més entusiasme el llibre —això era, evidentment, no per la incapacitat dels crítics d'una llengua o de l'altra, sinó, segurament, pels ressons i familiaritats que la majoria dels poemes del llibre poden suscitar a uns i altres.<sup>14</sup> Amb ressons, aquí no vull dir ressons concrets a poemes concrets, sinó ressons diguem-ne ambientals i que vénen d'una manera d'entendre el poema i la llengua poètica d'una tradició i de l'altra, de l'aire de família que el poema nou pot despertar a uns lectors i als altres.

El lector català tindria assumit d'alguna manera que després de la llengua de March o de Lull l'estructuració d'una llengua literària prou forta perquè els escriptors se'n puguin servir, la trobem en Verdaguer o en Carner —que són dos casos plenament assumibles per qualsevol escriptor; un cas a part seria, per exemple, Foix, o Riba. I, amb tot, i segons Gimferrer, malgrat ser models excel·lents i habilíssims de llengua poètica, mai no haurien portat el català poètic marquià a un esgotament i a una posterior diguem-ne refundació, sinó, com a molt, a una actualització.<sup>15</sup> Això s'ha d'entendre, crec, de dues maneres: la primera és que el català de March és prou fort i prou diguem-ne eixut (i prou poc allunyat a la nostra llengua) com per ser perfectament vàlid avui; la segona és que el castellà barroc de Góngora parteix d'uns supòsits de llengua poètica més fàcilment esgotables —i així ho farien els modernistes castellans (hereus del romanticisme)—: una llengua poètica molt més amorosida i sostinguda sobre molts més petges retòrics, a vegades fins a l'histrionisme. En català, entremig —entre Verdaguer i Carner—, i parlant més de llengua poètica que no pas de projecte poètic, hi ha casos més que destacables, com ara Gabriel Alomar o Joan Alcover, a Mallorca o Jeroni Zanné i el Ruyra i la Víctor Català poetes, a Catalunya, per dir-ne alguns. (Pel que fa a la llengua de Maragall, ja s'ha dit més d'un cop: malgrat aconseguir resultats concrets magnífics, és difícil parlar d'una llengua forta en la seva poesia. Maragall tenia, sobretot, un projecte poètic solidíssim, i quan la llengua l'acompanyava, brillava com pocs ho han fet).

Feta la marrada (amb moltes deficiències i imprecisions, però per això és una marrada), és evident que el joc amb Rubén Darío a *El diamant dins l'aigua* només hi podia ser com a analogia: la referència que se li pogués fer —més enllà de modificar un vers seu per crear la imatge magnífica del títol—, només podia ser diguem-ne ambiental, i en cap cas directa —perquè, evidentment, Darío escrivia en castellà i en aquest llibre Gimferrer ho fa en català. La construcció de referències explícites a una manera de llengua, de mètrica i, sobretot, de rimes, aquí només hi podia ser partint del modernisme català —i, per analogia, del modernisme castellà (i potser l'italià i francès) —, que, si bé en esperit es podria emparentar amb Darío, materialment (i necessàriament) se n'havia d'allunyar —per bé que en ambdós casos (els modernismes catalans i els castellans) la literatura francesa (en un cas potser més Verlaine i en l'altre potser més Maeterlinck) els fa de diguem-ne d'horitzó literari.<sup>16</sup>

Sigui com vulgui, i si tenim present el que he dit, per a aquests temptejos, per quantitat i qualitat d'obra, a Gimferrer sobretot li havia d'interessar l'obra de Zanné (la llengua poètica de Zanné) —també, esclar, per l'ascendència foixiana del personatge.<sup>17</sup> Però es tracta d'una mena de poètica i de llengua mai recuperables del tot —o que costaria molt de recuperar del tot—: la poesia de Zanné i el seu dring són ben poc vius a l'orella dels lectors de poesia catalana. En aquest cas, la referència sembla que s'activa a partir d'elements que són com les romanalles d'una poètica que la tradició arrossega: queda una rima: *roses-aloses* —o potser dues, i algun mot, alguna imatge... I potser amb la romanalla ens podem mig refer una poètica a les orelles; o potser la caricatura d'una poètica, i ja ens serveix. Però el joc difícilment superarà aquest estadi —si no és que es fa un joc concret i d'abast estètic secundari, com a referència diguem-ne erudita o mig privada.

Sembla que Gimferrer juga a imitar l'aire de les operacions serioses i naïfs d'algú com Viollet-le-Duc, com un mirall que emmirallés el reflex d'un altre mirall, gairebé, un joc d'excessos i de tensions en la llengua del poema.





#### 4

Què passa, tanmateix, quan llegim el principi d'un poema com ara «Matinada», que comença: «Amor meu, no voldria més que morir als teus braços», un vers que, segurament, amb més o menys variacions (no gaires), tothom deu haver sentit cantar a un nombre elevadíssim de cantants de balada romàntica de cada país i en cada llengua?<sup>18</sup> Què passa quan un tòpic i una expressió tan usada com la mort per amor (i el desig de morir als braços de l'estimada) s'aborda —aparentment— com si no hagués passat res des de, per exemple, la *vida* de Jaufré Rudel —que ens diu que sí, que finalment va poder morir als braços de l'estimada a qui sempre havia cantant i amat de lluny—, o des d'aquells versos del *Roman de la Rose* que dirien: «La mort ja no em doldria | si jo morís als braços de l'amiga» (v. 2459-2460)? És a dir, des d'on hem de llegir que Gimferrer comenci a escriure un poema que, d'alguna manera, se suposa que *ja sabíem?*

Sí: aquesta barreja de desig d'amor i de desig de mort formen un díptic indestruable des que a l'estimada se li suposa que és la porta a un més enllà diví: la mort d'ell en braços de l'amiga, els uneix ja per sempre: l'amic pot traspasar la porta de dos panys (l'amor i la mort) i excedir a allò més alt —i la vida se li expia. Acaba Gimferrer: «mai més, mai més distints ni separats, oh caça | tan suprema de l'ésser, ni mascaró ni estrassa: | tu, evangeli de llum, on ma vida s'expia». I abans hi havia la rosa, que hi torna a ser vida i literatura juntes.<sup>19</sup>



Gimferrer amb les «Lleis d'amor» no està evocant o reprenent o imitant certa poètica medieval (com si res de després no hagués passat), sinó que evoca els ambients medievalitzants de certs poemes (o de certa estètica) que podem trobar, posem per cas, en alguns poemes de Jeroni Zanné i tants altres modernistes; i algun cop, fins i tot, Gimferrer ho fa vorejant el kitsch.<sup>20</sup> Es tracta, d'alguna manera, d'una operació en què es fa referència en forma de salt doble —com una referència de segon ordre— a una estètica i manera medievalitzants, però també a aquesta mena d'estètica i maneres passades per alguns modernismes —el món medievalitzant preraphaelita o wagnerià, per exemple, i tants poemes a beatius o a laures—, que hi fan com de filtre, i tot plegat dit des d'una consciència plena d'aquesta operació i d'aquesta llengua. Tanmateix, per bé que és ben clar que no hi ha un intent de tornar a una poesia diguem-ne premoderna i a una poesia en què els tòpics literaris heretats (dels trobadors, posem per cas), puguin sonar nous —tot el contrari, de fet—, hi ha en el poema una contemporaneïtat explícitíssima que ve del joc de prendre's tota una tradició i uns motius (i els submotius d'aquests motius) de manera —hi torno— irònica i, al mateix temps, de prendre-se'ls absolutament seriosament. És aquesta la fascinació que pot generar «Matinada». És el poema autodestruint-se per poder-se afirmar en l'experiència de llenguatge (i moral) que el poema porta —o potser és el poema construïnt-se, com deia més amunt, directament com una ruïna. Hi ha l'afirmació del poema com a agent provocador i l'afirmació de l'agent provocador del poema; el poema que no és mai (només) les paraules i la llengua que el conformen —i sempre és només les paraules i la llengua que el conformen—; el poema que és, sobretot la cosa humana que el poema ens aconseguix guardar —com per una fe (potser fútil) en el poema.

1. De *Mascarada*. 
2. Poc després de *Mascarada*, cronològicament, hi ha el poema «Borrasca» (escrit el 7.12.95 —i *Mascarada* s'acaba d'escriure el 18.10.1995), amb una mètrica semblant, que deixa de banda l'afirmació de la història dels amants en el passat, per un cantó, i en l'amor, per l'altre, i serveix de contrapunt gairebé moral; diu: «Ara que som tots dos nocturns | i per no res no sabem viure; (...) | ara és el temps d'estimar-nos: | el temps de no morir d'amor». És l'afirmació de la parella en el present i, evidentment, en l'amor, tot contradint el tòpic de la mort per amor amb què s'obre «Lleis d'amor»; el tòpic marca tota la part, de fet. Represa de *Mascarada* també ho és «Interiors», en què l'afirmació de l'amor com a força que es perpetua (i que el poema guarda) és aquella «(...) perla de vernís (que rima amb París) | amb què la nit emmascarada riu | perquè la mort no tingui senyoriu», que ens porta a aquell «Though lovers be lost Love shall not; | And death shall have no dominion», de Dylan Thomas («si els amants es perdessin, no ha de perdre's l'amor, | i ja l'amor no tindrà cap domini», ho traduïa Marià Manent). No ha de perdre's, l'amor. 
3. Hi ha altres temes, com ara la crítica a la dictadura i als totalitarismes: «L'hora de fer-se migpartir | a la menuda amb la gaiata | que de tants homes fa pinyata | com Pinochet, i Franco ací (...) || Però aquell somni el va tenir | en una Europa timorata | al foc de matança croata, | els catalans morts pel mastí». O la vivència de l'art al costat de la vivència de la vida: «És el dolor tan cristallí | que en la tristesa no es deixata. | Quan Eisenstein a Alma-ata somiava amb l'Ivan botxí». 
4. La simultaneïtat dels temps en el text i en l'art —o l'actualitat constant de l'art, sobre la qual la vida s'emmiralla, potser— és, de fet, un dels arguments del *Dietari*. 
5. Dolors Oller ha fet bones lectures del poema de Ferrater, per exemple al llibre *Accions i intencions*.



6. D'això en diuen postmodernitat. [↗](#)
7. No he trobat on, però ho tinc apuntat entre cometes a la llibreta. [↗](#)
8. És un poema que sempre té raó, el 34 del *Segon llibre d'Estances*. [↗](#)
9. Un cop més, la imatge que pot servir per explicar-ho és la del retaule barroc del Miracle, però ara vist per darrere: tot un bosc d'àlbers i pins —tants anys i tanta terra a sota; i tan a prop de l'estirp dels Foix, dels Torrents!— que aguanta aquell devessall d'ors i clarobscur —de tot això en parla molt bé Raül Garrigasait a *País barroc*. [↗](#)
10. Pere Gimferrer, «La mort del trobador», apunt del *Dietari* del 26 de juny de 1980. [↗](#)
11. Un altre poema que es desperta amb la rima *roses–aloses* és «Si de nit», de Vinyoli, que comença: «Si de nit les bruixes | em maten les roses, | en matí d'aloses | oloro maduixes». El poema, malgrat tenir Llull al fons de tot, sembla que fa servir la rima *creient-se-la* plenament en un sentit que balla entre l'assumpció de certa expressió de la llengua del poema que és entre naïf i patètica (de *pathos*, s'entén) i una manera que depèn d'una poètica d'herència plenament romàntica (escrit en algun moment entre 1983 i 1984, però plenament romàntica en l'esperit). [↗](#)
12. Que Gimferrer mateix dóna importància a aquesta rima, ho demostra, més enllà de fer-la servir per tancar un dels seus poemes més singulars, que en el poema «Cantiga», segurament del 1998, un cop reeditat el 2014, hi canviï la rima *roses – aloses* per la rima *lliris-iris*. (El poema serveix d'entrada per al *Llibre d'amiga* de Ramon Dachs. La reedició de 2014 és dins el llibre *L'amor*. Entremig es devia tornar a imprimir dins *Libro de amiga, seguido de Fronda adentro*, del 2004, que no he vist).  
El 1998 deia:

«Mentiu perquè a l'aire la sentor de roses  
és voleiadissa com l'estol d'aloses.»

I el 2014 dirà:

«Mentiu perquè a l'aire la sentor de lliris  
és voleiadissa com la llum de l'iris.»

I qualsevol lector de versos es troba amb un regust semblant, amb la rima *lliris – iris*, com un joc amb un ambient entre decadentista i floralesc, potser, que només pot ser entès com a joc de referències a un ambient de la poesia d'una època com podria ser el modernisme de tants poemes wagnerians de Zanné, per exemple. [↗](#)

13. És d'aquí que *El castell de la puresa* parteixi d'una llengua explícitament atemporal i remutable, tanmateix, al català literari medieval —que fa de fonament a tot el que ha vingut després, i lèxicament possible avui— i mediatitzada per autors com Obiols, Marçal, Foix o Carner. [↗](#)
14. Hi ha, evidentment, ressenyes, tant catalanes com castelleses, que ho contradirien, però la impressió general és, crec, la que dic al cos del text. Potser caldria entrar-hi a fons, però no és la feina d'aquest textet. [↗](#)
15. És una afirmació plena de però. Hi ha el fet, evidentment, que el català de Verdaguer es funda—i simplifico molt— sobre una llengua diguem-ne oral (estudiadíssima) i, per l'altre, segurament, sobre la llengua de Lull, més que no pas sobre la de March (i per analogia, també es funda sobre la llengua de Victor Hugo i, segurament, Dante i Ariosto); pel que fa a la llengua de Carner, és molt més complex. [↗](#)
16. Tot això és discutible en molts punts i potser caldria un estudi a fons (que potser existeix i el desconec), però en termes generals —i parlant de memòria— crec que és perfectament versemblant. [↗](#)
17. De Jeroni Zanné, Gimferrer n'ha parlat en un text breu a *Los raros*: «Jeroni Zanné: prerrafaelista y wagneriano». És un text que tot i parlar a favor de Zanné (sobretot a favor de Zanné en comparació a alguns del seus contemporanis), parla a favor de Foix. [↗](#)
18. Una mostra d'això s'obté amb escriure el vers traduït a qualsevol llengua al cercador de YouTube: el resultat són tots els Adamos d'Europa i Sud-Amèrica que us pugueu imaginar. [↗](#)
19. Gimferrer té un poema de joventut en francès que es diu, precisament, *Le roman de la Rose*, que ha tingut una circulació reduïdíssima degut al preu força elevat del seu suport material (un llibre d'artista fet conjuntament amb Masafumi Yamamoto). Esperem que algun dia tots aquests textos de circulació més o menys limitada (com aquest o, per exemple, *El mar de Ginebra* o tants homenatges dispersos —o aquell primer poema català de 1968—) vagin a parar a l'apèndix d'una nova *Poesia catalana completa* perquè el lector d'ara (i els que vindran) hi puguin accedir i fer-se una idea general de l'obra poètica de Gimferrer. També és veritat que molta obra poètica catalana de Gimferrer (tret dels dos darrers llibres) és intrombable —com són intrombables *Fortuny* o el *Dietari complet*, d'altra banda. [↗](#)
20. Una mica com quan a *Fortuny* comença el primer paràgraf del capítol d'«El viatger» amb: «Viena és una bombonera? Viena és una bombonera de bombolles»; i l'acaba: «Viena dispara una bombardera de baldufes blaviscoses». O quan comença el capítol «Episodi» amb: «Valentino és una vànova vana i un ventall de vainilla i un envà» (alliteració que va ser l'esca de la polèmica amb Ofèlia Dracs). Tot barreja d'orfebreria, murrieria, cartró ploma i pa d'or: un ambient i una llengua com la llum sabonosa d'un quadre de Fortuny. [↗](#)

**ETIQUETES:** AUSIÀS MARCH BOMBONERIA CARNER EL DIAMANT DINS L'AIGUA FORTUNY GIMFERRER J. V. FOIX JERONI ZANNÉ  
MASCARADA MODERNISME PERE GIMFERRER POESIA CATALANA CONTEMPORÀNIA POÈTICA POSTMODERNITAT RUBÉN DARÍO



## 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 veïna* (2014) i *Un arbre molt alt* (2018; Premi Ausiàs March i Premi Cavall Verd - Josep Maria Llompart). Ha traduït *Memorial*, d'Alice Oswald (2020; Premi Jordi Domènech de traducció de poesia), és membre del consell de redacció de la revista *Reduccions* i és baixista del grup Obeses.

## Articles relacionats



## Goethe, Maragall i altres animals



## *Sempre és tard: l'obra mestra de Maria Josep Escrivà*



## Aquesta veu que fa camí

[Llibres](#)  
[Cultura](#)  
[Nosaltres](#)  
[Contacte](#)

© LA LECTORA  
[hola@lalectora.cat](mailto:hola@lalectora.cat)

Amb el suport de l'Ajuntament de  
Barcelona (ICUB, 2019)

[Política de privacitat](#)  
[Copyleft](#)



