

INFLUÈNCIES-LÍMIT EN LA POÈTICA DE PERE GIMFERRER

Tot escriptor modern és deutor de la dialèctica que estableix amb d'altres escriptors, amb uns altres textos. Aquesta relació ens parla, al mateix temps que la representa, d'una textualitat heterogènia. Empelts, deformacions, modificacions que ajuden a constituir una xarxa diferencial que remet a una disseminació del sentit, instituïda ja, aquí i a partir d'ara, com un fenomen naturalment híbrid. La perversió d'un sentit secret que no existeix: és tan sols aquesta, la fecunda lògica en què haurem de sustentar la tasca de no-pertinença que fonamenta tota interpretació. La noció d'influència que de manera velada hi ha entrat en joc enfosqueix així el que l'impuls hermenèutic creu resoldre sense acceptar, projectant en l'imaginari un cert sentit virtual que caldrà reconstruir en la lectura.

I tot això pel fet que cada escriptor crea els seus precursors, va dir Borges:¹ la seva obra modifica la nostra concepció del passat i ha de modificar el que haurà de venir. I és aquesta la influència, de què parlarem aquí, de la tradició com una zona reactiva que es generarà de manera esporàdica a partir de l'acte de lectura i que actuarà retroactivament i prospectivament. L'existència d'un corpus ja establert del que es pot disposar, concebut com una reserva inesgotable de models, implica un doble corollari que l'escriptor ineluctablement haurà d'aprovar: d'una banda aquest corpus haurà de contribuir a la preservació de qualsevol tipus de dependència servil a tot el que el precedeix —i aquí fem al·lusió a la idea d'influència com a autoritat o ascendència—, i de l'altra, haurà d'afavorir l'escriptor a prendre consciència que és precisament aquest corpus l'única manera que trobarà per aconseguir entrar en diàleg amb la història —i aquí parlarem de la idea d'*exfluència* com quelcom que travessa, quelcom que surt i es dirigeix cap a fora i s'exposa. Aquest doble vincle, de l'interior a l'exterior, de l'exterior a l'interior, es construeix sense condicions i l'autor modern haurà d'assumir-ho perquè no podrà desfer-se'n mai.

1. «Kafka y sus precursos», J. L. BORGES, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1952.

El moviment d'aquest doble flux distributiu —interior / exterior i exterior / interior— que a partir d'ara podem anomenar *perfluència* —perquè passa a través de l'autor— ens permet explicar aquesta zona reactiva, aquesta zona de contacte que s'hi produeix. Pere Gimferrer es manifesta com un cas paradigmàtic d'aquest doble moviment ja que hi podem advertir, d'una banda, les traces de certes influències que hauran d'incidir de manera decisiva en la construcció de la seva poètica, i de l'altra, una voluntat deliberada d'establir un diàleg amb la tradició. Aquest vincle s'estableix no tan sols en la poesia sinó que es transfereix a tots els àmbits en els quals el poeta intervé: la novel·la, els dietaris, la crítica literària, la crítica d'art. Així, la *perfluència*, organitzada a partir de certes «afinitats electives», no és en aquest cas, com ho podria ser en d'altres, un fenomen de passivitat sinó de radical activitat, fet que condueix Gimferrer a confirmar i a reforçar la seva actitud envers l'art.

L'autor en els seus inicis utilitza el castellà com a llengua d'expressió literària i evidentment el doble moviment de *perfluència* de què hem parlat es produeix també en aquesta seva primera etapa. Però mentre que en l'etapa castellana el que es posa en joc és la construcció d'un univers paral·lel al món i el posterior desterrament del poeta d'aquest espai, en l'etapa catalana l'autor es planteja, des de l'espai del text, el compromís poètic que adquireix amb ell mateix, com diu Gimferrer: «al utilitzar la llengua pròpia, un sent que ha de parlar també d'un mateix, i seriosament» (Munné 1978: 40). Així, mentre que en la creació en castellà de Gimferrer hi ha una funcionalitat seriosament lúdica de l'expressió poètica, en català aquesta expressió el compromet molt més (Gracia 1993: 33). Com diu Arthur Terry (1995:8), és com si el canvi de llengua l'hagués dut a reflexionar sobre la funció de la poesia, i segons entenem és ben bé així, precisament perquè per primera vegada el poeta adopta una llengua de creació literària que sent com a cosa pròpia (García-Soler 1970:284), fet que li exigeix espontàniament una sèrie de qüestionaments que fins aquell moment no havien estat motiu de preocupació per l'autor i és en això que volem parar atenció, és aquí on es decideix el vincle entre llengua i estil. A més, el fet que aquest canvi respongui a raons estrictament literàries (Gimferrer 1996: 27) i no pas a raons morals ni polítiques, fa que esdevingui encara més decisiu respecte a la construcció de la seva poètica. I si certament, com diu ell mateix, hi ha notables influències que provenen de l'obra en castellà, ens sembla que pel sol fet de tematitzar-les, l'ús que se'n farà és radicalment diferent i des d'aquí parlarem.

El moment iniciàtic d'aquesta deliberada construcció «en poètica» és el seu primer llibre de poemes en català, *Els miralls*,² publicat l'any 1970, que ens haurà de servir per resseguir les línies en què es decideix la transformació que ha suposat el tancament d'un cicle i l'obertura d'un altre. En aquest primer

2. «Els miralls», dins P. GIMFERRER, *Obres completes I. Poesia*, Barcelona, Edicions 62, 1995. [Primera edició, Barcelona, Edicions 62, 1970].

«nou» llibre, hi trobem —n'agafem exemple tan sols per la seva evidència— una acusada presència de citacions que compleix el doble vincle que assegura la *perfluència*. Aquesta exhortació a la tradició a través de la citació es produeix de maneres diferents: ja sigui directament, transposant el text d'algun autor en llengua original,³ o bé convocant el nom dels autors en el poema.⁴ Hi ha una tercera via utilitzada per Gimferrer per exhortar la tradició, per poder dialogar-hi, i que consisteix a posar citacions pròpies en llengües estrangeres dins els seus poemes.⁵ Els tres casos: tant el cas de l'exhortació directa com el de la convocatòria d'autors o el de la inclusió en els seus poemes de versos que hem considerat «citacions pròpies», constitueixen diferents maneres que té l'autor d'activar aquest moviment perfluent procurant fer al·lusió a una determinada tradició literària i al mateix temps dialogar-hi, incloure's-hi.

Però, d'això, ja en trobem exemples en l'etapa castellana,⁶ la influència que aquí està en qüestió va lligada no tan sols a la presència en els seus poemes de referències directes o indirectes a la tradició literària, sinó que té més a veure amb la idea de la representació d'una determinada concepció de la poesia, i això no s'evidencia en exemples com el que he mostrat anteriorment, sinó en la forja del que podríem dir-ne una estructura profunda del llibre. I és des d'aquesta poètica de la influència que haurà de partir Gimferrer per aconseguir prendre la iniciativa de l'escriptura, moment en el qual les ascendències seran fagocitades en la represa del procés creatiu, i fer que en sorgeixi el diàleg. Diàleg entès no com un exercici de contemplació, sinó com «quelcom que travessa», com un procés generatiu en què hi ha transformació de pensament. Serà aquest el repte. Així doncs, la influència més important es produeix en un nivell latent que tot i no explicitat es deixarà veure en l'acte creatiu. Veure, en l'obra, una poètica en marxa.

En aquest sentit la lectura d'*Els miralls* resulta reveladora, ja que Gimferrer hi defineix la trajectòria vers on s'acomodarà la seva poètica posterior. Volem dir que en aquest moment queden establertes certes qüestions a partir de les quals s'organitza la seva posterior activitat creativa en català. Tenim, doncs, un poemari de decidida disposició a la digressió metaliterària en què l'autor intenta tematitzar els principals eixos sobre els quals recolza precisament aques-

3. Alguns exemples: *Wozu Dichter in dürftiger Zeit* (Hölderlin), dins «Paranys», *J'écris toujours avec une masque ancien sur le visage* (Valéry Larbaud), dins «"Sans laisser d'adresse"», *Que je suis donc devenu malheureux!* (Rimbaud), dins «Paranys», *Ils ont fondu dans une absence épaisse* (Paul Valéry), «Tròpic de càncer».

4. «Un dring // a la cabana de la infància – d'això parlava Hölderlin // i eren salons: perceptor, domassos vermells, el mirall venecià, dins «Paranys». Altres exemples: *Diuen que Apollinaire escrivia // aplegant fragments de converses*, dins «Paranys», «Era això, doncs? Una emoció semblant a la paraula última de Rimbaud o de Ducasse?», dins «Op. 98».

5. «Où sont où sont the dreams that money can buy» dins «Paranys», «Face au miroir j'ai parfois de doutes», dins «"Sans laisser d'adresse"», «Ils n'auront pas raison de moi; c'est un jeu de masques», dins «"Sans laisser d'adresse"».

6. P. GIMFERRER, *Poemas (1962-1969)*, Madrid, Visor Libros, 2000 [1969].

ta seva poètica. Fem referència en primer lloc al problema de la representació: com simular l'experiència de la vida en l'experiència del text; i d'aquesta pregunta, en sorgeix una segona que podem entendre com epigonal de la primera: alludim a la pregunta pel sentit de l'art donada la seva incapacitat per capturar la vida, i haver de conformar-se tan sols amb el reflex que en podrà mostrar. La segona qüestió suposa ja un intent de resposta de la primera, i, ho veurem més endavant, això el fa enllaçar amb una certa tradició. Aquestes qüestions vinculades directament amb l'ontologia del fet artístic queden esbossades ja en l'epígraf de Wallace Stevens que apareix en el primer poema: *Poetry is the subject of the poem*, amb què anuncia que l'únic objecte de l'opració poètica és la poesia mateixa.

ISOTOPIA DEL LÍMIT

Si parem atenció a les *isotopies*⁷ *semàntiques* (Molinié 1986: 24) que ens hauran de permetre una certa lectura homogènia del text, observem la presència manifesta d'una xarxa semàntica marcada a partir de diferents redundàncies sèmiques⁸ (Fromilhague & Sancier-Chateau 2004: 63) que apunten cap a la idea de frontera, d'una línia de pas que cal intentar excedir, almenys per prendre consciència de la seva existència. Amb la *isotopia del límit*, de la qual encara que resulti feixuc procurarem posar-ne alguns exemples, mirarem de circumscriure els elements essencials que ajudaran a bastir la poètica del nostre autor. La idea de pas es mostra en la relació que s'estableix entre lèxics de camps semàntics diferents, per exemple creant una correspondència entre la mort i l'acte de creació poètica, concebuts ambdós com a límit. En veiem un exemple en el poema *Paranys*: «i els poetes acaben així: ferits, anul·lats, morts-vius, i per això en diem poetes. Així? Potser la crucifixió d'uns no és potser més que un signe, // i és l'equilibri d'altres la grandesa i la mort».⁹ També reforçant la isotopia trobem el tema de l'amor com a territori de traspàs en el poema *Transfiguració*, o bé el motiu del mirall, que ja apareixia en el títol del poemari, i anunciava precisament aquesta idea de frontera com en els següents exemples: «El món d'Orfeu és el de darrera els miralls: la caiguda d'Orfeu // com el retorn d'Eurídice dels inferns»¹⁰ o, un altre, «La poesia és // un sistema de miralls // giratoris, lliscant amb harmonia, // desplaçant llums i ombres a l'emprovador».¹¹ Al voltant del concepte

7. «On admettra d'appeler "isotopie" tout réseau sémantique marqué par des redondances sémiques dans un texte», G. MOLINIÉ, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1986, 24.

8. El «sema» és la unitat constitutiva de sentit; el significat d'un mot està compost d'una associació de semes.

9. «Paranys», GIMFERRER, *Obres completes I. Poesia*.

10. *Ibid.*, «Paranys», 108.

11. *Ibid.*, «Sistemes», 110.

de mirall trobem distintes ocurrences de lèxic del mateix camp semàntic,¹² així hi apareix recurrentment el motiu del reflex, en el sentit d'una cosa que en deixa veure una altra, com en el cas que segueix: «*jo et diria, estimada, // que aquest reflex, o l'altre, és el poema, // o n'és un dels aspectes*».¹³ El mirall ens oferirà tan sols un reflex de la cosa però mai podrà donar-nos-la, en serà sempre una reproducció, un parany: «*El poema és // un seguit de paranys*». Igualment, seguint la mateixa isotopia, el discurs de la història presentat en el poema *La presa del palau d'hivern* és un discurs que no permet la transparència i crea una distància insalvable amb la vida: «*perquè els passos d'un home no es fan sentir en la neu*».¹⁴ Tots aquests exemples de versos a través dels quals hem intentat donar mostres de la viable construcció de la isotopia revelen a més una clara voluntat de Gimferrer de tematitzar el problema de la representació literària, qüestió que, tal com hem dit abans, va íntimament lligada a una altra que havíem definit com l'esterilitat de la paraula a l'hora de crear vida: «*Així el poema alhora pateix de la imperiosa necessitat de designar el real // i no el pot designar: li calen les parafrasis*».¹⁵ De fet, la impossibilitat de respondre a la voluntat d'aquesta representació —que restarà una simulació—, és una via que més endavant ell mateix explorarà diferentment, per exemple en els seus *Dietaris* o en la novel·la *Fortuny*.

Encara dins la *isotopia del límit* podem considerar la relació dicotòmica que s'estableix entre diferents termes: «real / fictici», «acte / representació» o «pensament / paraula» i que apellen a un moviment, a una idea de canvi que apareix en diferents versos, com en aquest clar exemple: «*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—, //*».¹⁶ És aquesta escissió entre la vida i l'art la que obliga a posar en dubte el sentit mateix de l'art, qüestió que serà presentada sota forma de pregunta retòrica: «*L'esforç d'aconseguir un sentit de la vida ¿és 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?*».¹⁷ Aquesta impossibilitat de salvar la distància entre els fets i la seva interpretació, entre la vida i el text, és el que portarà l'autor en un últim intent per salvar l'art, a comparar, en el darrer poema¹⁸ del llibre, la música —paradigma de l'art no representatiu— amb la literatura. És a dir, que si la literatura no pot dir el món,

12. «Associacions que es produeixen en llengua i no pas en parla com és el cas de les isotopies», FROMILHAGUE ET SANCER-CHATEAU, *Introduction à l'analyse stylistique*, 62.

13. *Ibid.*, «Sistemes», 110.

14. *Ibid.*, «La presa del palau d'hivern», 114.

15. *Ibid.*, «Segona visió de març», 112.

16. Un altre exemple: «*Mai no he viscut la distància entre allò que volem dir i allò que diem realment // la impossibilitat de copsar la tensió del llenguatge, d'establir un sistema d'actes i paraules //*». *Ibid.*, «Sistemes», 110.

17. *Ibid.*, «Tròpic de capricorn», 124.

18. *Ibid.*, «Op. 98», 131.

tot i quedar tallat el vincle existent entre el signe i el referent, continuem tenint literatura: «¿la destrucció de l'art, la construcció de l'art, són el mateix camí?»,¹⁹ per acabar defensant la idea d'un art autònom en què les paraules no designin el món real sinó que visquin autònomament en la poesia i així «¿el gir // s'ha acomplert en sentit invers, i així la música // restableix el silenci i la pintura el buit — i la paraula // l'espai en blanc?». ²⁰

POÈTICA DE LA INFLUÈNCIA

Aquesta idea que hem procurat resseguir a través de la isotopia és la que ens sembla que constitueix l'estructura subjacent del llibre, i es presenta com un intent de socórrer la impossible resolució del conflicte provocat pels límits de la representació literària. La música feta de sons organitzats convencionalment, agafada per Gimferrer com a model de l'art no-representatiu, se significa tan sols a si mateixa. El llenguatge, de la mateixa manera, només recuperarà la seva «llibertat si recupera l'auto-continguda autonomia i aconseguix així desfer-se del teixit del món». Com diu Steiner (1989: 98), només un trencament radical del contracte que les paraules tenen amb el món, un trencament del contracte utilitari i filosòficament fallaciós, pot recuperar per al discurs humà «l'aura», la creativitat sense límits. La presentació d'aquesta idea evoca la influència d'una tradició prou concreta de la poesia moderna. I tot i que és evident que aquesta influència té conseqüències sobre tota la poesia que vindrà després, en Gimferrer creiem que és més important a partir del moment en què la seva obra és un intent de tematitzar-la, convertint-se en l'assumpte del poemari i en l'eix que vertebrarà la seva obra literària. Aquesta tradició concreta de la qual parlem és la que ens porta directament a Rimbaud, o potser millor a un moment concret de la poètica de Rimbaud: fem al·lusió a la decidida voluntat de tractar les paraules com objectes abstractes: a igualar doncs la música i la literatura com a arts abstractes i comprendre les paraules com a possibles nodes isotòpics que admeten diferents associacions. Així Rimbaud, darrere la intenció que té de presentar aquestes ruptures, hi ha una voluntat de destrucció del llenguatge poètic, de dislocació de la sintaxi, i un enterboliment dels processos de predicació i referenciació. Però al mateix temps hi ha, i això ens sembla molt important, una recuperació de la idea d'allò «sagrat» en poesia. Les paraules tornen a tenir un sentit sagrat. I en certa manera, tot això ho trasllada Gimferrer al seu poemari, com en el poema «*Ara el poeta inicia una acció pràctica*», contrapunt, com diu l'autor, de la resta del llibre (Munné 1978:42), en què s'inclou un significatiu epígraf de Louis Aragon que diu: «*Ici commence la grande nuit des mots.*» En

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*

aquest poema es prescindeix completament de la puntuació, s'eliminen les conjuncions, i l'associació que es produeix entre els mots no és necessàriament semàntica incloent-hi la lògica de la sonoritat: Una mostra:

No cercaré la mort al teu cos clos d'espases // clos de foscor clos cos cot sang
a les dents // a les genives sang els pulmons són com brases // el ventre com fornall i
els orbs ulls roents. (Gimferrer 1995: 129)

Aquest seguit de ruptures de les quals l'escriptura conservarà l'empremta apunta precisament cap a la *isotopia del límit* de què parlàvem i és en aquest sentit que la poesia intentarà franquejar aquesta barrera per arribar a allò inexpressable, i per això caldrà que el poeta esdevingui un *vident* —tal com diu Rimbaud (1999: 84) en les conegudes *Cartes del vident*—, i la vidència de cap manera haurem d'entendre que va lligada a la mirada o a la visió, sinó que té relació amb la idea de sobrepassar els límits de l'experiència de la vida, excedir la simple al·lucinació que consisteix a veure una cosa en lloc d'una altra i entendre la vidència com una experiència que ha de ser traslladada al llenguatge poètic: «Inventar la paraula poètica accessible, un dia o altre, a tots els sentits»,²¹ diu Rimbaud, és a dir inventar un llenguatge universal propi per a la poesia, una llengua autònoma. Aquesta és la missió del poeta, arribar al que fins ara resta desconegut,²² i tot i que després ell mateix (Rimbaud 1999: 192), dins *L'alchimie du verbe* ironitzi sobre aquesta seva antiga pretensió, sap que ha emprès un camí sense tornada i que caldrà desertar i deixar-ho tot. Després d'*Une saison en enfer*, tal com diu Octavio Paz (1996: 257), només hi ha dos camins possibles, i tots dos els va emprendre Rimbaud: o bé l'acció —la indústria, la revolució— o intentar escriure el final de la poesia.

Després de Rimbaud, la poesia deutora d'aquesta tradició s'ha dedicat a fer crítica de l'experiència poètica o bé a pretendre negar la possibilitat d'aquesta mateixa experiència —qüestions que ens semblava albirar en el poemari *Els miralls*—, i aquest és el doble camí que pren Gimferrer, no volem dir que s'aturi aquí, tan sols que és des aquí, des de les consideracions de Rimbaud a propòsit de la poesia a què hem fet esment —vidència, les paraules-objec-tes— que parteix el seu periple creatiu en català. Però, precisament per poder començar aquest periple, Gimferrer haurà de resignar-se a patir un procés de privació, a renunciar a una part de si mateix per aconseguir acceptar la influència del *Rimbaud-Precursor* i poder continuar l'exercici creatiu, ja que, tal com hem vist, el camí de Rimbaud era un camí sense sortida. Com diu Harold Bloom en el seu llibre *l'Angoixa de la influència*, on parla de la por que suporta el poeta modern en veure que ja no queda res per aconseguir, s'ha de produir

21. «Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*», A. RIMBAUD, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999 [1973], 84.

22. «Lettres dites du voyant», *ibid.*, 89.

en Gimferrer el que Bloom anomena un moviment d'autopurgació (Bloom 1997: 15), d'*Askesis*, que té com a finalitat allunyar-se del *Poeta-Pare*. S'ha d'entendre això com una mena de rendició útil, i encara que equival a una disminució, a un sacrifici de certa part de si mateix, resulta al cap i a la fi una defensa adequada de l'angoixa de la influència que provoca en el *Poeta-Fill* un sacrifici del seu ésser poètic i que s'expressa a través d'una ceguesa purgativa que li haurà de servir per ser més fort.²³ Aquesta actitud és indispensable per poder mantenir el vincle amb la tradició i alhora prosseguir el procés creatiu. I és per això, doncs, que Gimferrer, tot i integrar la crítica o la negació de l'experiència poètica, no abandona totalment la idea de la poesia com a acció pràctica, com per exemple en *El poeta comença una acció pràctica*, *Interludi* o *Tròpic de Capricorn*, desenvolupaments creatius que compleixen la funció de desestabilitzar la relació que Gimferrer manté amb la influència, l'autoimmolació del *Poeta-Jove* de què parlava Bloom.

Havíem dit que eren dos els eixos sobre els quals recolzava aquest poema: d'una banda el problema de la representació i de l'altra la presa de consciència per part del poeta de la incapacitat de l'art per capturar la vida i el consegüent qüestionament del seu sentit. I si Rimbaud troba en la idea de vidència el camí per sobrepassar l'experiència, i finalment renuncia a l'intent de «materialitzar» el llenguatge, definint com a follia la seva antiga pretensió de cosificar les paraules (Rimbaud 1999: 192), és Mallarmé qui fa el pas ontològicament crític en dir que assignar una correspondència entre les paraules i les coses és fer del llenguatge una falsedat. Aquí ens centrarem en un aspecte prou concret de la poètica mallarmeana que procedeix d'una reflexió particularment aguda sobre les propietats i el funcionament de l'escriptura poètica: segons Mallarmé, la «veritat» de la paraula passa precisament per la seva absència del món,²⁴ per l'anul·lació del pacte referencial. Qualsevol text de Mallarmé està organitzat de tal manera que el seu sentit resti indecidible, i així el «significant» resisteix i existeix, i es fa notar. I quan escriu «*Je suis profondément et scrupuleusement syntaxier*» (Mallarmé 2003: 715), no és tan sols un joc de paraules sinó que fa al·lusió a un treball profund i escrupolós de la llengua en si mateixa a fi que el text adopti un estrany aspecte de no vist mai. És aquesta una de les aportacions més importants de Mallarmé a la teoria del discurs poètic: que la significació no pertany al pla del contingut sinó que és dependent de la dinàmica impresa per l'espai que ocupen els mots dins l'estructura del poema. I això no s'ha de confondre amb la idea del sagrat de Rimbaud. Així, una lectura atenta als seus efectes d'estructura i de sintaxi ha de permetre entendre les

23. *Ibid.*, 121.

24. «Je dis une fleur! Et hors de l'oublié où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous les bouquets», dins «Crise de vers», S. MALLARMÉ, *Oeuvres Complètes*, vol. II, París, Gallimard, 2003, 213.

relacions entre paraules i sintagmes. Tan sols el poema, travessat per una lògica negativa, podrà pretendre —i es quedarà aquí— contenir el buit, allò que no «és» ni en la realitat física exterior —és a dir la narració i descripció, l'«Abolit bibelot d'inanité sonore» (Mallarmé 1998: 37): l'«Abolit bibelot d'inanitat sonora»— ni en la realitat interior del poeta: és a dir «lirisme personal». Això només podrà fer-se a través de la transposició,²⁵ que consisteix a reduir la realitat a la idea i així poder anul·lar el visible. El poeta opera així el desballestament de la ficció i per tant del mecanisme literari. La poesia haurà d'assegurar la destrucció de «la cosa», la preterició eterna del fet, i en aquest procés de defalliment el mirall representarà el buit absolut del poema. El mirall és el símbol mallarmeà del poema (Friedrich 1999: 182) que només registrarà el seu propi reflex en lloc de buscar correspondències extralingüístiques (Mallarmé 1998: 1190-1191) «i el seu sentit serà evocat exclusivament a través d'un miratge intern dels mots», certificant que és obra exclusiva de la llengua i no pot produir-se en cap món real. Podem prendre'n com a exemple significatiu el sonet de Mallarmé conegut com «sonet en yx» (Mallarmé 2003: 37), emblema de la poesia mallarmeana, en què el poema s'anulla a si mateix, convertint-se en el decorat de la seva absència que el Mirall-Poema reflecteix. En Gimferrer hem vist que el mirall també resultava un element clau dins la *isotopia del límit* perquè ens ofería en el poema el reflex del món. Però mentre que en Mallarmé és el pur mirall dels mots que reflecteix la sostracció del món allò que ha estat eliminat²⁶ de l'espai del poema, en Gimferrer el mirall és la frontissa que requereix un vincle amb la vida i així ens pot parlar de la relació entre la poesia i l'experiència personal. Encara que aquesta hagi esdevingut imatge, caldrà mantenir certa il·lusió de transparència tot i que sigui artificial.

La influència de Mallarmé en Gimferrer és significativa, i no només això, sinó que el vincle que s'estableix des de l'imaginari és molt més important, ja que partint de la poètica de Mallarmé, completada, decidida, Gimferrer resol afegir-hi allò que, segons la seva imaginació creativa, cal per enllestir allò que Mallarmé no va arribar a concloure, allò que d'una altra manera quedaria escapçat. El que H. Bloom en diu un moviment de *Téssera* (Bloom 1997:17), a través del qual el poeta posterior intenta complementar la poètica del *Poeta-Pare* —en aquest cas Mallarmé—, que hauria quedat desgastada si no hagués estat redimida pel *Poeta-Jove* que aconsegueix continuar-la. Segons Bloom hi ha un intent d'autopersuasió que el món del precursor s'hauria definitivament esgotat si no fos pel canvi que el *Poeta-Jove* és capaç de desencadenar.

25. «A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane [...] la notion pure», *ibid.*, 213.

26. «Je n'ai créé mon oeuvre que par élimination.[...] La Destruction fut ma Béatrice», *ibid.*, 717.

CONCLUSIÓ

Hem dit al començament que l'acte d'acció creadora de tot escriptor modern és subsidiari de la relació dialèctica que manté amb els altres escriptors —transferències, còpies, deformacions, creuaments, males lectures— i aquí hem parat atenció al tipus de contactes que Gimferrer manté amb certes influències que afecten allò que hem anomenat l'estructura profunda del seu poemari *Els miralls*. Hem vist, doncs, dues *Influències-Límit*, d'una banda la *Influència-Rimbaud*, que ens parla de la necessitat de crear un nou llenguatge al qual només es podrà arribar a través del «desarreglament» de tots els sentits, que ens parla de les *Paraules-Objecte* i acaba per celebrar la condemna de la poesia materialista en declarar la seva impossibilitat per realitzar-se en la història. Aquest seguit d'esdeveniments susciten en Gimferrer el moviment d'*Askesi* que ja hem esmentat, i precisament això fa que restin algunes idees importants, com la intuïció que la poesia ha de trobar en la seva pròpia llengua el contingut mateix de la seva creació o la intenció persistent de tractar els mots com objectes abstractes. De l'altra banda tenim la *Influència-Mallarmé*, que fa de l'autonomia dels mots i de la negació del propi poema el punt de partida de la seva creació enfrontant els dualismes —acte / omissió i atzar / absolut— i finalment condemna la poesia idealista proclamant nul l'intent de fer del poema el doble absolut de l'univers. Aquestes circumstàncies obliguen Gimferrer a originar un moviment de *Téssera* que li concedeix la possibilitat d'erigir-se continuador de Mallarmé i autoatorgar-se la possibilitat de revisar en la pròpia obra una poètica aliena. I així, a les idees de Mallarmé —és a dir, a la idea de convertir el vers en un mot total, nou, estranger a la llengua, que tingui com a ambició trobar la manera de no dir sense negar el dir, que sigui capaç de mostrar a través de la seva autonomia que no diu el món—, hi afegeix la pretensió de tematitzar en el propi espai del poema totes aquestes qüestions i també de deixar oberta la possibilitat de mostrar-hi la vida encara que sigui tan sols una illusió.

A partir d'aquí, des d'aquestes consideracions, Gimferrer continuant escrivint reprendrà certs elements d'aquesta poètica de la influència que hem intentat emmarcar. Havíem dit que l'exfluència és l'única forma que troba l'autor d'entrar en diàleg amb la història i poder així incloure's en una determinada tradició, i tot i que evidentment hi haurà altres influències significatives que aniran intervenint en la seva obra —en l'intent de recuperar part de la tradició literària autòctona a *Hora foscant*, en la recuperació del jo individual que arriba fins a l'*Espai desert* o posteriorment quan pren l'amor com la sola manera de superar la insuficiència dels mots i de la vida—, ens sembla que aquestes determinen les grans línies que travessen la poètica de l'autor. Aquí es decideix en gran mesura el complex flux perfluent que es dona «en» Gimferrer, que d'una banda accepta els reptes que li exposa la influència i de l'altra in-

tenta prolongar-los en el procés d'exfluència que no serà altra cosa que exposar la voluntat de pretendre i d'intentar deslliurar-se'n.

ELOI GRASSET
Université de la Sorbonne - Paris IV

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BLOOM 1997: Harold Bloom, *The anxiety of influence*, New York, Oxford University Press. [1973]
- FRIEDERICH 1999: Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie Générale Française [1956]
- FROMILHAGUE & SANCIER-CHATEAU 2004: Catherine Fromilhague, Anne Sancier-Chateau, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Armand Colin. [1991]
- GARCIA-SOLER 1970: Jordi Garcia-Soler, «Parlem-ne: Pere Gimferrer», *Serra d'Or*, 127, iv/1970, 284.
- GIMFERRER 1995: Pere Gimferrer, *Obres completes I. Poesia*, Barcelona, Edicions 62.
- GIMFERRER 1996: Pere Gimferrer, *Itinerario de un escritor*, trad. de Joaquim Jordà, Barcelona, Anagrama.
- GIMFERRER 2000: Pere Gimferrer, *Poemas (1962-1969)*, Madrid, Visor Libros. [1969]
- GRACIA 1993: Jordi Gracia, «Primera madurez de una poética: poesía en castellano», *Anthropos*, Pere Gimferrer, 140.
- MALLARMÉ 1998: Stéphane Mallarmé, *Oeuvres Complètes*, vol. I, Paris, Gallimard.
- MALLARMÉ 2003: Stéphane Mallarmé, *Oeuvres Complètes*, vol. II, Paris, Gallimard.
- MOLINIÉ 1986: Georges Molinié, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF.
- MUNNÉ 1978: Antoni Munné, «Entrevista a Pere Gimferrer. Función de la poesía y función de la crítica», *El Viejo Topo*, 26, xi/1978, 40-43.
- PAZ 1996: Octavio Paz, *El arco y la lira*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica. [1956]
- RIMBAUD 1999: Arthur Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard. [1973]
- STEINER 1989: George Steiner, *Real presences*, Chicago, University of Chicago Press.
- TERRY 1995: Arthur Terry, «Introducció: La poesia de Pere Gimferrer», Pere Gimferrer, *Obra Catalana Completa I. Poesia*, Barcelona, Edicions 62, 7-101.

