

El llenguatge cinematogràfic a *Els miralls* (1970) de Pere Gimferrer: l'experiència vital i la cultural en un mateix pla

Laia López-Rigol
Universitat de Barcelona

1. Introducció

Als anys seixanta del segle xx, la poesia catalana es desenvolupa –a grans trets– al voltant de dues tendències: la poètica postsimbolista iniciada als anys trenta, i el realisme històric impulsat per Castellet i Molas entre 1959 i 1964 (Marrugat 2021, 504; Aulet, 215). És cert que la concepció poètica d'ambdues tendències divergeix –els postsimbolistes reivindiquen la poesia com un art autònom i, els defensors del realisme històric, com un instrument de lluita política. Ara bé, totes dues tendències pertanyen a una modernitat que assumeix que “el poema es repositorio de un significado estable” (Debicki, 46).

A finals de la dècada, les idees de “valor absolut” i d’“arma col·lectiva” esdevenen menys presents en les noves propostes poètiques (Sánchez Mateos, 6). En el cas de la literatura espanyola, Josep Maria Castellet documenta aquest canvi a l'antologia *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), que compila, entre d'altres, composicions en castellà de Pere Gimferrer, qui anys més tard defineix el seu model de literatura en aquests termes:

Una literatura lo más actual posible, lo más diferente posible de la impostura que la envolvía y, de rechazo, lo más cosmopolita posible. [...] Una literatura que no iba directamente contra el entorno social sino que era una protesta indirecta que no era política, sino estética. (Gimferrer 1993 [1989], 21)

Justament a causa del cosmopolitisme que reivindica Gimferrer, els nous poetes adquireixen el sobrenom “nueve snobísimos” (Barella, 51). Tanmateix, la seva proposta poètica respon a la crisi del subjecte postmodern que experimenten en general molts poetes occidentals a partir de la Segona Guerra Mundial, i que es consolida en la literatura catalana als anys setanta. Davant la impossibilitat de captar i expressar la realitat a través del llenguatge (Sánchez Mateos, 14), aquests poetes comencen a emprar la poesia per interrogar la insuficiència del llenguatge. D'aquesta manera, el poema deixa d'atorgar sentit a la realitat i de fer-la perdurable (Marrugat 2013, 258) i esdevé “l'espectacle [...] del procés de creació de la poesia, semblant al procés de revelat d'un negatiu fotogràfic” (Gimferrer 1982a, 147).

Aquesta nova poesia, doncs, no es configura sobre un significat estable, com la poesia moderna. Ans al contrari, contínuament posa en qüestió el codi que la construeix, un llenguatge que reflecteix la “confluència d'experiències culturals diverses, inestables i disperses” que configuren la natura de l'individu postmodern (Marrugat 2013, 257-258). Els mitjans de comunicació de massa adquireixen presència –al mateix nivell que la literatura i les vivències– en la vida i el llenguatge de la nova “civilización *mass media*” (Chlanda, 405). És, doncs, al voltant d'aquest canvi en el món i en la manera de descriure'l que els poetes com Gimferrer articulen la seva poètica.

2. Gimferrer, el cinema i la literatura

Pere Gimferrer (1997 [1990], 340) afirma que “la vocació cineclubística i l'assistència a la Filmoteca” conformen una part fonamental d'ell mateix. En efecte, als dotze anys –al Cineclub Monterols– descobreix la revista *Cahiers du cinema*, i comença a desenvolupar un interès que acaba desembocant en la seva participació com a crític al diari *Tarrasa Informació* i a les revistes *Film Ideal* i *El Ciervo*. Més tard, escriu l'estudi

Cine y literatura (1985), alguns volums de *La enciclopèdia del séptimo arte* i una *Història del Cine* amb Terenci Moix que resta inèdita (Carol 2014, 109; Carol 2013, 113-114). En definitiva, el cinema és present a la seva vida, la modela i, en conseqüència, modela també la seva experiència poètica:

L'art és un art de l'instant. Les arts visuals (cinema, pintura) i també la poesia són arts de l'instant. Aleshores, tot és el mateix per a mi. És l'estètica de l'instant. (Gimferrer 1988, dins Pelfort, 116)

Art, experiències personals i cinema formen un tot indissoluble en Gimferrer. Per aquest motiu, si bé el mateix Gimferrer admet a *Els miralls* hi ha “molta influència cinematogràfica” en aquest article s'evita el terme *influència* (Pelfort, 116) i s'opta per *elements procedents del cinema*. Tot seguit, doncs, es proposa reflexionar sobre el llenguatge cinematogràfic, en tant que codi en si mateix i alhora com a part del codi multidisciplinari gimferrerianà, que conforma la seva obra i en construeix el sentit:

El cinema arriba a fer-se present dintre de la seua poètica, fins al punt de trobar-lo incrustat en els seus versos, bé de forma al·lusiva, bé en el propi entramat dels poemes, àdhuc en la seua pròpia concepció de l'art. (Esteve i Borràs 1990, 129)

3. Estudis i problemàtiques

La majoria dels treballs que estudien el llenguatge cinematogràfic en l'obra gimferreriana sostenen que hi apareix en dues formes: explícitament, en l'al·lusió a pel·lícules, mites contemporanis i citacions cultes, i implícitament, en l'ús de tècniques cinematogràfiques en el llenguatge (Esteve i Borràs 2003, 91; Esteve i Borràs 2005, 82; Pelfort 110).

És aquesta segona forma la que ha suscitat més debat i necessitat de concreció. Monegal (58, 60), per exemple, defensa que el llenguatge verbal és limitat i que, per tant, no es pot parlar d'una aplicació de les tècniques cinematogràfiques en un sentit literal. En canvi, proposa que la poesia gimferreriana conté tres tipus de “mutacions” dels procediments. En primer lloc, les tècniques cinematogràfiques apareixen acompanyades d'un marcador de referència que les fa evidents, com és el cas dels versos de “Sistemes” d'*Els Miralls* “a càmera lenta els cossos (a l'espai, com al temps) / sota les aigües” (Gimferrer 1970, 16), on s'indica la velocitat de l'enregistrament. En segon lloc, els versos no reproduïxen la continuïtat dels films a través dels mots. Ans al contrari, Gimferrer la fingeix “mediante su opuesto”: fragmenta el discurs fins al punt que el lector no pot sinó dotar de seqüencialitat els versos, de la mateixa manera que entrellaça els fotogrames d'una pel·lícula. En tercer lloc, elements visuals com miralls, ulls i mirades creen una atmosfera de visualitat.

Per la seva banda, Gimferrer nega el seu ús –o mutació– d'algunes tècniques cinematogràfiques:

Jo no sóc partidari ni de l'encadenament ni de la sobreimpressió. M'he educat en l'escola d'André Bazin. L'estètica de Bazin es basa tota en la intangibilitat ontològica del cinema, de la realitat visual. Per tant, tot allò que sigui falsificar la realitat visual amb trucs de caràcter òptic [...] queda exclòs. (Gimferrer 1988, dins Pelfort, 113)

Tanmateix, sembla que en l'obra de Gimferrer els encadenaments són constants. Ara bé, com adverteix Monegal (59), molts recursos són “assimilables a sistemas y precedentes literarios.” Així, l'encadenament cinematogràfic i el símil literari convergeixen i de vegades esdevenen indestriables, fet que posa de manifest que el

llenguatge cinematogràfic està tan imbricat en la poesia gimferreriana com els procediments canònicament poètics.

A continuació, doncs, es posa el focus en els elements cinematogràfics, necessaris “para entender y apreciar el significado” d’alguns poemes¹ d’*Els miralls* (Chlanda, 406), però també es para atenció a la forma poètica i als referents literaris, en la mesura que conformen, juntament amb el llenguatge cinematogràfic, un tot unificat. Encara més, una lectura de les composicions en aquests termes queda justificada pel mateix llibre, que contínuament interroga metaficcionalment els codis amb què es construeix.

4. Una lectura d’*Els miralls* (1970)

En el seu primer poemari en llengua catalana, Gimferrer reconduïx “cap a la postmodernitat una de les principals vies de reflexió de la poesia moderna: la relació entre vida i art” (Marrugat 2013, 258). Cada poema és el resultat de qüestionar aquesta relació, i en aquest procés hi és present l’element visual (Monegal, 60) que dona nom al llibre: el mirall.

Com explica Marrugat (2013, 260), la literatura realista havia estat representada pel mirall d’*Stendhal*, que es passeja per la vida i la reflecteix objectivament. Més endavant, la literatura de *Rodoreda*, *Faulkner* i *Espru*, entre d’altres, s’explica a través de la imatge del mirall trencat, que no pot reproduir la realitat per si mateix, sinó mitjançant símbols que n’expressin la subjectivitat. Finalment, la poesia postmoderna gimferreriana funciona com una “multiplicitat de miralls que no podran atènyer mai aquell singular que unifica fragments dispersos”: bocins de mirall que reflecteixen bocins de realitat, però que també es reflecteixen entre i s’evidencien com a codi.

D’aquesta manera, el poemari es construeix com un joc de miralls que permet analitzar els llenguatges i les convencions que sostenen la relació entre l’art i la vida. És només quan es pren consciència dels miralls que es fa possible copsar la realitat, allò que no és codi. Així ho anuncien els versos brossians de *Poemes civils* (1960) que precedeixen les composicions de Gimferrer:

Un joc de miralls
permet veure l’altra banda del poema.
(Brossa, dins Gimferrer 1970, 9)

4.1. L’art com a parany indesxifrabable

La citació de Wallace Stevens que encapçala el primer poema –“Poetry is the subject of the poem”– remet justament a la imatge dels bocins de mirall reflectint-se entre si, a la idea postmoderna del poema autoconscient i canviant. De fet, Gimferrer (1968, 44, dins Marrugat 2013, 264) descriu la poesia de Stevens com un “proceso de creación de este mundo por el poeta”, un “incesante replanteamiento del sentido mismo de la creación poética.” En aquesta línia, la poesia esdevé el tema de “Paranys.”

Diuen que Apollinaire escrivia
aplegant fragments de converses
que sentia als cafès de Montmartre: perspectives cubistes,
com els retalls del diari de Juan Gris
(Gimferrer 1970, 11)

¹ Per qüestions d’extensió, en aquest article s’analitzen els poemes “Paranys”, “Sistemes”, “La presa del Palau d’Hivern”, “Intermezzo”, “Juny” i “Op. 98.” La resta dels poemes també contenen traces de llenguatge cinematogràfic que, de fet, s’addueixen superficialment en aquest article. Tanmateix, per a futures investigacions, seria profitós estudi més profund d’aquestes composicions.

Un pla general cinematogràfic sembla situar el poema en un local de la capital francesa on el poeta avantguardista Guillaume Apollinaire crea els seus *poème-conversation*, a partir de l'“oralitat quotidiana” (Audí, 9). Explicitament, Gimferrer fa aparèixer el terme “fragments” que funciona com a marcador de referència de les futures tècniques cinematogràfiques mutades (Monegal, 58). Es pot entendre, doncs, que allò que es presenta a continuació –“Paranys” i la resta de poemes– són fragments, equiparables a les “perspectives cubistes” dels quadres de Juan Gris, que conformen un gran *collage* de punts de vista (Terry, 12). Encara més, aquests talls “fan dirigir l'atenció al material” (Terry, 12), al codi, que és exactament el que fa Gimferrer en encavalcar el mot “paranys”, com si en gravés un primer pla.

paranys
quan el fons és més nítid que la figura central,
a primer terme, una mica estafeta, ben bé reduïda a angles i espirals
(Gimferrer 1970, 11)

Els mots “nítid” i “a primer terme” doten de visualitat el vers, i esdevenen marcadors de referència de l'enfocament del fons –amb molta profunditat de camp–: “el fons és més nítid que la figura central” i la figura es veu “estafeta” i poc precisa. Justament, treure el focus de la figura i atènyer el fons és el tema que entrellaça els versos següents. Segons Marrugat (2013, 264), es para atenció als poetes –al fons– que hi ha darrere les obres –les figures–, més que o pas a les obres en si.

Així, els colors de la figura –o del parany– s'assimilen amb els colors dels finestrals del capvespre per explorar el primer *fons*, el poeta Hölderlin, i l'escenari que observava a la seva infantesa. El procés d'assimilació es vehicula, no és del tot clar, per mitjà del símil literari o de l'encadenament cinematogràfic:

–els colors són més vius als finestrals del capvespre:
un dring a la cabana de la infància –d'això parlava Hölderlin
i eren salons: preceptor, domassos vermells, el mirall venecià.
(Gimferrer 1970, 11)

El vell Hölderlin retorna del *flashback* i recupera “l'estat mental de la infantesa.” Ara, en un saló –amb un mirall venecià– “percep una realitat totalment nova des de la llibertat mental” (Marrugat 2013, 265). Així, s'atreveix a preguntar “*Wozu Dichter in dürftiger Zeit*”, és a dir, com Gimferrer (1982b, 120) tradueix al seu dietari, “Per a què poetes [...] en aquests temps de penúria?”

El personatge de Hölderlin del poema i la citació real dels mots de l'autor s'entrecreuen i desdibuixen la frontera entre ficció i realitat. Encara més, art i vida continuen confluint quan el jo poètic introdueix, amb el que sembla un primer pla, una menció a la carta verídica que Goethe escriu a Schiller per criticar Hölderlin: “(tot, en el to de la lletra, fa veure el benèvol menyspreu del vell [Goethe] davant la poesia d'un jove” (Gimferrer 1970, 11). D'aquesta manera, s'addueix un fet real –les converses de Goethe i Schiller sobre Hölderlin– per parlar novament de la vida de Hölderlin, no pas de la seva obra.

En aquest punt, s'inicia un procediment metonímic que va lligant els versos, i que altra vegada s'emparenta tant amb els encadenaments del cinema com amb els recursos literaris. El “classicisme” amb què s'autopercep Goethe es vincula a “l'art clàssic” que es manté en el record de Hölderlin, en les “fórmules apreses de petit” i, al seu torn, en les “coses petites” que demanava a la seva mare, coses “com les de Rimbaud” (Gimferrer 1970, 12). Novament, la citació “*Que je suis donc devenu malheureux!*”, justament del Rimbaud autor, difumina la frontera entre ficció i realitat.

Al seu dietari, Gimferrer (1982a, 76) escriu que Rimbaud abandona “als vint anys, la literatura [...] sorrudament clos”, “*malheureux*” i, al poema, s’afirma que “els poetes acaben així: ferits, anul·lats, morts-vius, i per això en diem poetes.” Sembla, doncs, que la vida tortuosa defineix els poetes com a tal i, per aquest motiu, cal estudiar-los a ells, a banda de la seva obra. Tanmateix, el jo poètic insereix un nou parany, perquè en parlar de Yeats fa contínues referències a la seva literatura, i no a la seva vida:

i és l’equilibri d’altres la grandesa i la mort,
i la fosforescència de Yeats (Bizanci, com un gong al crepuscle) el preu que hom
[paga
per aquell que tenia el nom a l’aigua escrit
(Gimferrer 1970, 12)

La grandesa i la mort són el tema del segon llibre de *The Wanderings of Oisín* (1889), i Yeats les posa a debat a través de dos personatges: l’heroi irlandès pagà Oisín i el cristià Sant Patrici. També al segon llibre la fosforescència apareix en forma de llum que il·lumina les ombres, i de Yeats és el poema “Bizanci” en què es fa esment a “the great cathedral’s gong” (Yeats 1974, 53).

Tot seguit, però, el jo poètic retorna a la investigació de la vida i l’art, aquesta vegada, a través del cinema:

Perquè algun preu cal pagar, podeu estar-ne certs: Eurídice encara és morta
damunt els commutadors elèctrics i la blavor d’una sala tèbia com la caixa d’un
[piano
de caoba.
El món d’Orfeu és el de darrera els miralls: la caiguda d’Orfeu,
com el retorn d’Eurídice dels inferns, les bicicletes, els nois que venien de jugar
al tennis i mastegaven *chewing gum*,
rosses esquenes, cossos daurats –delicats–, les noiets de mitjons vermells i ulls
blaus d’Adriàtic que bevien gin amb taronja,
les que es banyaven nues a les novel·les de Pavese i en dèiem noies topolino.
(el topolino, no sé si l’heu conegut: era un cotxes de moda, o freqüent, als *happy*
[forties)
(Gimferrer 1970, 12)

El mite d’Orfeu –en la contemporaneïtat de commutadors elèctrics– fa referència a la reinterpretació de Jean Cocteau al film *Orphée* (1950), en què el protagonista travessa el mirall i investiga la vida i la mort. El jo poètic insereix un conjunt d’imatges que funcionen com un *montage* amb ressons de Hollywood: talls que se succeeixen i acumulen tensió fins que, com per mitjà d’un *frozen frame*, el jo atura el discurs d’imatges per descriure el “topolino.”

La primera part del poema es clou amb un encadenament que retorna la veu al jo poètic, qui, com Hölderlin –“més vell”–, es pregunta “où sont the dreams that money can buy.” Gimferrer barreja cinema i literatura: uneix el tòpic literari *ubi sunt* amb el títol del film avantguardista *Dreams That Money Can Buy* (1947) de Hans Richter, on el protagonista es mira al mirall, es comprèn, i decideix muntar un negoci d’interpretació de somnis. Així posa en qüestió la “idea de poesia entesa com a creació de somnis, i la banalitat materialista del món contemporani que dona al vers un sentit irònic”, és a dir, una crítica paradoxalment elegíaca “envers aquest materialisme” (Marrugat 2013, 266). La segona part de “Paranys” ofereix la clau de lectura de tota la composició en conjunt: s’afirma que “Aquest poema és / un seguit de paranys”, i amb una mutació del *filage* o l’escombratge cinematogràfic, es posa el focus en el lector, el corrector de proves i

l'editor de poesia, víctimes d'aquests paranys. De sobte, un pla-contraplà ofereix la imatge del jo poètic:

És a dir,
que ni a mi no m'han dit allò
que hi ha darrera els paranys, perquè
fóra com dir-me el dibuix del tapís, i això
ja ens ha ensenyat Henry James que no
és possible
(Gimferrer 1970, 13)

En efecte, el “preu a pagar” (Gimferrer 1970, 12) és que el jo poètic-poeta escrigui en un codi que li esdevingui enganyós, ple de paranys (Pont, 110). Encara més, que fins i tot quan intenti explicar-ho hagi de recórrer a la literatura, concretament, a l'argument *The figure in the carpet* (1896) de Henry James, en què el narrador és incapaç de destriar els bocins de vida i de literatura que hi ha en l'obra d'un altre personatge, l'escriptor Hugh Vereker.

El joc de miralls amb què el jo poètic evidencia els paranys té també ressons cinematogràfics. Esteve i Borràs (130) recupera un fragment del dietari de Gimferrer en què descriu una escena de *Lady of Shanghai* (1947):²

En un cantó hi ha un home que mira l'escena. No li veiem la cara; cap mirall no el reflecteix. És Orson Welles. Darrera la càmera, hi ha un home, un home que filma les imatges antagòniques i bessones dels miralls, un home que filma l'home que mira la lluita dels miralls. Aquest home es filma a si mateix. Orson Welles, espectador de l'ambigüitat del cinema com a joc de miralls (Gimferrer 1982a, 293).

En síntesi, i com apunta Esteve i Borràs (130), Gimferrer es preocupa “per esbrinar els secrets de les implicacions de l'artista en la seua pròpia creació”, i l'escena del joc de miralls d'Orson Welles és il·lustrativa d'aquesta inquietud i de l'argument de “Paranys.”

4.2. La metonímia del poemari

Si a “Paranys” el jo poètic-poeta troba enganyosa la poesia, a “Sistemes” es proposa manipular-la (Terry 1995, 11). Encara més, el segon és una “declaració teòrico-programàtica” del poemari (Pont, 111): revela que es construeix amb un “sistema de miralls.

La poesia és,
un sistema de miralls
giratoris, lliscant amb harmonia,
desplaçant llums i ombres al provador [...]
(Gimferrer 1970, 15)

Com l'emprovador, la poesia es presenta com un camp de proves (Pont, 111), un espai de canvi, de disfresses i mutacions. El vidre del cubicle està “esmerilat”, és a dir, polit i a punt per reflectir. I, encara més, les brillantors i les ombres resulten d'abocar llum sobre el mirall i generar noves perspectives. “S'entén, doncs, que cada un d'aquests possibles

² Al principi de l'entrada del dietari es fa referència a *Citizen Kane* (1941), i per aquest motiu Esteve i Borràs (1990, 130) atribueix la darrera escena narrada per Gimferrer a aquest film. Tanmateix, en els dos paràgrafs immediatament anteriors Gimferrer parla de *Lady from Shanghai* (1947), de manera que l'últim fragment de l'entrada n'és una continuació.

moviments engendra una variant: el poema mateix o simplement un aspecte del poema” (Pont, 111), que és el que revela el jo a la seva estimada després que un *travelling* enrere passi del primer pla del vidre al pla general de l’emprovaador.

[...] jo et diria, estimada,
que aquest reflex, o l’altre, és el poema,
o n’és un dels aspectes [...]
(Gimferrer 1970, 15)

Novament, reapareix l’element visual (Monegal, 59), el reflex d’un mirall trencat que no plasma la realitat ni a la manera de Stendhal ni a la de Rodoreda, sinó el poema mateix: “Ofuscat com el fons d’un mirall que es trencava, el provador és l’eix d’aquest poema” (Gimferrer 1970, 16).

A continuació, el jo ofereix fragments com els d’Apollinaire a “Paranys.” De fet, el lligam amb Apollinaire no és sols conceptual, atès que al vers gimferreria “un poema possible / sobre la duquessa morta a Ekaterinenburg”, hi ressona el poema “Fenêtres” del poeta francès “Il y a un poème à faire sur l’oiseau qui n’a qu’un aile.” Per altra banda, aquests versos de Gimferrer semblen anunciar el poema d’*Els miralls* “La presa del Palau d’hivern”, que descriu l’assalt del palau del tsar Nicolàs II l’any 1917. La seva filla, Anastasia Romanov sembla ser el referent de “la duquessa morta”, executada juntament amb la seva família a Ekaterinenburg l’any 1918.

És en aquest sentit que “Sistemes” revela el funcionament del poemari. En són també exemple els versos en què el jo poètic-poeta comença a plantejar la composició de la duquessa, que queden interromputs pel seu comentari sobre les nits que ha passat en trens “tot llegint novel·les policiaques.” Subtilment, aquesta menció al gènere literari connecta amb el Sherlock Holmes d’una altra composició d’*Els miralls*, “Interludi.”

Tot seguit, el jo presenta una mutació de la tècnica d’encadenament cinematogràfic amb l’escena d’un bes, això sí, sense les marques de referència necessàries segons Monegal (59).

i una nit, anant cap a Berna, dos homes es besaren al meu departament
perquè era buit, o jo dormia, o era fosc
(una mà cerca l’altra, un cos l’altre)
(Gimferrer 1970, 15)

El primer vers, com un pla general, mostra el petó de dos homes. Tot seguit, un pla-contraplà deixa d’enfocar la parella i enregistra el departament, concretament, un *montage* ràpid dels tres possibles escenaris que propiciarien el bes. I, finalment, un altre pla-contraplà retorna als homes: al primer pla de les seves mans i dels seus cossos. De sobte, però, retorna la metaficció de “Sistemes”: el jo poètic-poeta “gira el cristall / i amaga aquest aspecte: el real i el fictici.” No es pot escatir si l’escena romàntica surt de les novel·les policiaques, de les nits en què el jo les llegia, o fins i tot d’un viatge de Gimferrer a Berna. La “convenció” i “les coses viscudes” formen un tot, i els poemes d’*Els miralls* van reflectint-ne fragments: “la dificultat de posar coherència” ve donada, doncs, perquè el poema “és un joc de miralls”, diu literalment el jo poètic (Gimferrer 1970, 15).

Tot seguit, el jo equipara “els actes que es dissolen en la irrealitat” als objectes que es deterioren amb el pas del temps: el canvi d’estat passa tan desapercebut com la frontera entre el real i el fictici. Així reflexiona sobre el pas del temps i juga a deturar-lo amb un element igual d’esmunyedís, la literatura.

els àcids que envaeixen velles fotografies,
 el groc, la lepra, el rovell i la molsa que esborren les imatges,
 el quitrà que empastifa les cares dels nois amb *canotier*,
 tot allò que una tarda morí amb les bicicletes,
 cromats vells colgats a les cisternes,
 a càmera lenta els cossos (a l'espai, com al temps) sota les aigües.
 (Gimferrer 1970, 15-16)

En aquest *montage* d'imatges del pas del temps hi predomina “un recurs expressivament gràfic”: el color groc (Esteve i Borràs, 136). De fet, el segon vers sembla la mutació d'un *timelapse* en què el groc i les humitats avancen a marxes forçades, com fan els “cromats” del cinquè vers. Ara bé, el jo poètic-poeta atura el temps de manera pràctica. Primer, conceptualment, al tercer vers insereix el quitrà com a element paralitzant. Després, de manera pràctica, i davant la “mort” del quart vers i els “cromats” del cinquè, introdueix el marcador de referència “a càmera lenta”, que “harà leer la imagen “a cámara lenta”” (Monegal, 59). Encara més, sembla que el jo deturi el conjunt de talls submergint la càmera en aigua, on la llum viatja més lentament i provoca que els elements es copsin amb menys celeritat.

Com si fos fruit d'un encadenament, l'aigua tèrbola i sense llum esdevé “el fons d'un mirall” esberlat, enfosquit³ (Gimferrer 1970, 16). El jo torna a ser a l'emprovador, l'espai de canvis i disfresses que és “Sistemes”, des d'on anirà manipulant els miralls per construir la resta de poemes.

4.3. El simulacre de la història, l'art i la vida

A “La presa del Palau d'Hivern”, el jo investiga la relació entre la història, la vida i l'art. El poema evoca l'entrada dels soviets al Palau d'Hivern de Sant Petersburg la nit del 25 d'octubre del 1917, en el marc de la Revolució Russa (Trotsky, 376). D'ençà que el tsar Nicolau II abdica el març del 1917, ell i la seva família abandonen l'edifici que havia estat llar de la dinastia durant segles, i que contenia un patrimoni artístic de gran valor. De fet, el Palau és avui seu del Museu Hermitage de Sant Petersburg, alguns dels objectes del qual ja formaven part de la decoració de les sales en temps del tsar (Marrugat 2013, 269).

Per exemple, el primer vers del poema –“La neu a les botes blaves, la pistola de Pushkin” (Gimferrer 1970, 23)– fa referència a un quadre d'Ilià Repin,⁴ un pintor vinculat a la trajectòria artística dels tsars i de l'Hermitage. Al quadre hi apareix una escena d'*Eugeni Oneguï*, d'Aleksandr Pushkin: el duel entre el protagonista, Oneguï, i un jove poeta. Gimferrer (1982a, 173) dedica una entrada del seu dietari a aquesta escena, perquè justament evidencia la frontera difusa entre vida i art: l'any 1873 Pushkin mor en un duel i, per tant, “Oneguï, és Pushkin? Ah, però un poeta jove, ¿no és també Pushkin, en certa manera?” (Gimferrer 1982a, 173).

El *travelling* enrere del segon i tercer vers –des del primer pla del quadre fins al pla general sala sencera– deixa la pregunta sense resposta. El jo obre les finestres d'una cambra amb piano on hi ha un “tu” a qui cau “de les mans un llibre groc” (Gimferrer 1970, 23). Després, el jo s'aboca per la finestra i descriu un pla general del jardí, amb un enfocament retòric dels diversos elements, entre els quals hi ha el tu, que cull roses “com una madonnina.” No hi ha cap evidència explícita de referents, però l'escena podria encaixar amb un *flashback* d'un dia en què el tsar Nicolau II observava el quadre d'Ilià

³ “Esberlat” i “enfosquit” són els termes que Gimferrer (1995, 105) emprà en el testimoni posterior d'aquest poema, publicat a la seva *Obra Catalana Completa I*.

⁴ Repin, Ilià (1899). *Duelo de Yevgueni Oneguï y Vladimir Lenski*, aquarela, tinta xinesa i pigment de plom blanc sobre paper, 29.3 × 39.3 cm, Museu Pushkin.

Repin en companyia de la seva filla Anastàsia Romànov –si més no, això s’enllaçaria amb “Sistemes.” Val a dir, però, que l’octubre del 1917 el Palau ja no acollia la família reial, sinó el Govern Provisional. És en aquest sentit que, si es relaciona l’escena quotidiana del saló amb el tsar, cal que sigui com a *flashback* amb força diferència temporal respecte de la nit de la presa, la qual es reproduïx als versos següents:

quan les culates dels fusells –els vells Màuser
amb l’aguila imperial– colpien les portes,
ja són aquí les botes clavetejades i la xalina
dels herois romàntics (els qui morien damunt
les arpes dins una esfera de cristall opac)
amb l’olor de les coses velles –les mans que s’atansen,
la caixa del violí (les mans, a la barana, dins la foscor estel·lar)
(Gimferrer 1970, 23)

El director de cinema Serguei Eisenstein defensa que el *montage* captura el conflicte a la pantalla i que, per això, l’empra de manera reiterada en els seus films (Sperber), com és el cas d’*Октябрь* [*Octubre*] (1928), la seva pel·lícula muda sobre la revolució russa basada en el llibre *Deu dies que trasbalsaren el món* de John Reed. De fet, els versos tot just citats reproduïxen l’entrada al Palau d’Hivern que té lloc al minut noranta-dos del film. Així mateix, les “arpes” que cita Gimferrer després apareixen repetidament durant el minut vuitanta-quatre. Finalment, “les mans que s’atansen a la caixa del violí” no remetent a cap element de la pel·lícula, però sí dins el poema reprenen el debat entre la història i l’art, un art d’altes esferes manllevat per una revolució històrica.

Tot seguit, el jo poètic gimferreria gira el mirall, es desvincula d’Eisenstein i insereix un nou tall: el del “fossar on llençaren el cos tebi de Shanghai Lily” (Gimferrer 1970, 23). En aquest cas, el referent filmic és *Shanghai Express* (1932) de Josef von Sternberg, la protagonista del qual és Xanghai Lily, interpretada per Marlene Dietrich (Gimferrer 1982a, 274). En aquest punt, el joc entre realitat i ficció es dona perquè ni el personatge ni l’actriu moren en un fossar, i molt menys durant la revolució russa. No obstant això, l’escena del fossar queda perfectament encabuda dins el *montage*, i això és possible perquè Gimferrer opera amb un mecanisme molt clarament postmodern: no dissimula ni fingeix la realitat, sinó que la simula, crea una realitat independent bastida amb codis de la generació *mass-media* –l’actriu i el personatge de *Shanghai Express* dins una reinterpretació d’*Octubre* en un poema– però un simulacre, al cap i a la fi (Baudrillard, 14).

Al final del poema, el jo determina que “els passos d’un home no es fan sentir a la neu”, un primer pla que remet tant al quadre inicial de Repin –l’art–, com al personatge del saló –la vida–, trastocat per la irrupció dels soldats. Per acabar, “l’ocàs als vidres”, taronja com les fogonades, podria evocar el final de l’era del tsar. Ara bé, el color del crepuscle connecta també amb la calma del Hölderlin de “Paranys” mentre mirava “finestrals del capvespre” (Gimferrer 1970, 11), una calma que el jo poètic de “La presa del Palau d’Hivern” equipara al moment en què es tanca la tapa del piano després d’un concert de Brahms, i –potser– a Xanghai Lily-Marlene Dietrich, que segons Gimferrer (1982a, 275) duia “les mans enguantades” com el personatge del poema. En qualsevol cas, literatura, música i vida, tornen a confluir, a manera de simulacre, en un mateix pla.

La segona part de “La presa del Palau d’Hivern” comença amb una reflexió sobre la memòria: el passat no es pot dissipar com l’aigua dels vidres entelats. No és “un grapat de neu”, ni “boira”, ni “les històries”, ni els “magatzems amb l’oli, el pa, el sucre i les municions” o “els paranys per empresonar al llop” (Gimferrer 1970, 24). En canvi, “la llum de la planúria blanca / (més blanca sota un sol que fa lluir els canons dels fusells als

Balcans” (Gimferrer 1970, 24) desencadena un nou *montage* d’imatges que, s’entén, són un passat que cal recordar. La guerra de Crimea o els incendis dels palaus de Sant Petersburg i l’art que s’hi va cremar. El jo poètic es pregunta “què n’heu fet, del meu món?” i convida a pensar el passat catastròfic des d’un sentit diferent de la vista:

[...] Escolta com cauen les banderes grogues dels balcons sota els plàtans,
 escolta la complanta del vent —els himnes nazis que se sentien en
 obrir les finestres quan mor l’abril,
 les esvàstiques als carreus dels bastiments, els homes que passaven
 com en un vell noticiari [...]
 (Gimferrer 1970, 24-25)

Més enllà dels sentits, els records i el passat són percebuts a través de l’art: “com en un vell noticiari”, de manera semblant a com a “Segona visió de març” les nenes “juguen al carreró, com en un vell film de Chaplin” (Gimferrer 1970, 18). Això respon a l’efecte d’hiperrealitat que assenyala Baudrillard —“ho he vist com en la televisió” (Esteve i Borràs, 140)—, que posa en qüestió el record i el sentit de la memòria històrica en un món on el passat pot ser simulat.

Tot seguit, el jo proposa escoltar un monòleg, no pas una opinió, un pensament o una reflexió, sinó un monòleg, decididament marcat com a element literari i discursiu. Torna a trencar el pacte ficcional, és a dir, recorda al lector que tot és codi, i que vida i art són indissociables: “¿per què aquesta flor seca s’arrapa als fulls d’un llibre?” (Gimferrer 1970, 25).

escolteu aquest vent que bat les velles masies,
 escolteu aquests homes que s’han posat les cartutxeres i caminen,
 escolteu la pólvora i el foc, la desfeta, el no-res,
 metres i metres de pel·lícula grisosa, el Comissari del Poble assenyalant amb un
 [punxó a l’escala
 topogràfica, els revòlvers negres,
 els cinturons, la pell (escolteu la mort de Trotsky), el gel i la foscor [...]
 (Gimferrer 1970, 25)

I no només això, el mot “monòleg” anuncia la noció de ficció dels versos que el segueixen, un altre *montage* d’imatges d’*Октябрь* [*Octubre*], amb un marcador de referència explícit, “metres i metres de pel·lícula grisosa.” Concretament, la preparació dels combatents pot tenir com a referent el minut seixanta-vuit del film d’Eisenstein i, el punxó i el mapa, el seixanta-tres i seixanta-quatre.

L’exploració de l’art i la vida culmina amb la menció a la mort de Trotsky. L’any 1924 Stalin ordena assassinar el revolucionari i en difon la imatge de traïdor. Quatre anys més tard obliga a Eisenstein a reduir les escenes en què Trotsky sembla rellevant en la història fins al punt que la majoria de les escenes en què apareix són eliminades (Chen). Per tant, el jo poètic insta a recordar Trotsky més enllà de la pantalla, del codi.

El darrer vers —“d’on vénen aquest vent i aquest fred que fa a Europa?” (Gimferrer 1970, 25)— connecta la segona part del poema amb la primera i amb el títol, pel que fa al fred metafòric de les catàstrofes, i al fred explícit de l’hivern i de la neu. Ara bé, com s’ha exposat al principi de la secció, allò que entrellaça els dos fragments és el joc entre la història, la vida, i l’art, que en tots els casos poden ser simulats, com afirma Baudrillard: totes són codi. De fet, una presa no deixa de ser una “seqüència filmada.”

4.4. El mirall d'*Els miralls*

La voluntat de manipular preses es fa palesa també a “Interludi.” Pel que fa al contingut, el primer vers conté el mot “muntatge” i, el segon, “film”, marcadors de referència de la presència de cinema. Així mateix, hi apareixen Sherlock Holmes i el seu “amic Watson” (Gimferrer 1970, 27), personatges provinents de les novel·les policiaques –com les de “Paranys”–, però que també han tingut presència a la gran pantalla.

Quant a la forma, els set versos encavalcats fragmenten el discurs fins al punt que el lector els percep com a set talls d’una pel·lícula. Així, “Fer un muntatge” podria fer referència a un pla característic del cinema meta, per exemple, el d’un editor muntant una pel·lícula. Tot seguit, mitjançant un encadenament, “un film d’espies” podria aparèixer com a títol a la pantalla d’aquest editor, i el següent tall seria un pla general de “Sherlock Holmes al bosc.” Ara ja sí dins la pel·lícula, el segon grup de versos evoca una intervenció sonora: “Amic Watson / m’han ferit / dóna’m la mà / amic Watson.” I no sols això, la intervenció podria anar acompanyada d’un seguit de primers plans, per exemple, del rostre de Sherlock, de la ferida i de la mà i, en un contraplà, de la cara de Watson. En aquest sentit, Chlanda (406) descriu la composició com una “evocación y parodia del mundo del cine”, ja que Gimferrer fa evident que el llenguatge és lineal i que el cinema és continu. En termes de Monegal (59), fa palesa la mutació de les tècniques cinematogràfiques.

Tanmateix, el poeta recaragola encara més la idea de paròdia. Un interludi és una “farsa, entreteniment, peça de música [...] executats entre els actes d’un misteri, d’un drama” (DIEC2), i la composició de Gimferrer funciona com a tal dins *Els miralls*. En efecte, és la cinquena de dotze, és a dir que es troba al mig de dues parts, els poemes de les quals són més llargs i menys explícitament metaficcional. És a dir, la mutació de les tècniques es du a terme al llarg del poemari de manera més subtil, i el que resulta especialment paròdic és que aquí es presenti de manera tan explícita. Per altra banda, el poema funciona en si mateix com a mirall. Situat al mig del llibre, reflecteix les composicions i el seu llenguatge cinematogràfic i les evidencia com a codis.

4.5. La foscor i l’instant lluminós com a codi

Al seu *Dietari*, Gimferrer reflexiona sobre l’art i la vida en aquests termes:

Potser, al capdavant, tot l’art no és sinó un punt de mira per veure el món –un instant només–, no com a idea viscuda dia a dia, sinó com a presència que, de sobte, ens esclata als ulls. [...] Aquest instant de visió nítida –el poema– té la claror transitòria i inusual del ponent que lluu i morirà com tots nosaltres. (Gimferrer 1982b, 121)

Com s’ha exposat al començament de l’article, Gimferrer (1988, dins Pelfort 116) entén l’art en com un conjunt: el cinema, la pintura i la poesia “són arts de l’instant. Aleshores, tot és el mateix per a mi. És l’estètica de l’instant.” És justament aquesta idea la que s’explora a “Juny”, que traça un recorregut des de la foscor de la primera estrofa, fins a la foscor de la tercera, passant per l’instant lluminós –la vida i l’art– de l’estrofa central.

Als dos primers versos del poema apareixen uns ulls “avesats a veure la tenebra, / quan la cortina cau com un marbre obscur” (Gimferrer 1970, 51). L’al·lusió a la foscor es fa explícita a través dels mots “tenebra” i “foscor” i, per altra banda, els “ulls” i la “cortina” connecten amb la visualitat tant vital com escènica.

Tot seguit, “el blau metàl·lic” crema la parpella d’un tu que mira la vida, el poema o una pantalla de cinema, tot part de la seva experiència, del seu blau “amb tu, i en tu, més pur.” Aquest blau esdevé l’element que encadena –cinematogràficament i sense marca de

referència— les imatges de l'estrofa central: la “fredor”, els “aiguats”, la “floració d'escata”, i també “el foc de dofins” (Gimferrer 1970, 51). L'aigua i el foc apareixen també al setè i al vuitè vers, i ambdós són elements rellevants en l'art i en la vida, en aquest instant lluminós: en l'art, l'aigua sovint evoca la fluïdesa vital, i el foc, la passió; a la vida, tots dos han estat històricament necessaris per a la supervivència.

A la darrera estrofa, els ulls retornen a la tenebra després de l'instant de vida: “No se sent res. La sala. Com cauen els aiguats. / L'obscuritat promesa als ulls és més tendra.” Encara més, el mot “sala” suggereix que aquest retorn a la foscor vital és equiparable al final de la visualització d'un film.

“Juny” també es lliga al conjunt del poemari perquè formalment és, en si mateix, un mirall. En efecte, el primer i darrer vers evoquen “la tenebra” i “l'obscuritat”, que queden associades al teatre i al cinema tant al segon com al penúltim vers, per mitjà dels mots “cortina” i “sala” (Gimferrer 1970, 51). El tercer i el quart vers, i el novè i el desè, es configuren com estadis de pas: respectivament, surten de la foscor i avancen cap a l'instant, o bé marxen de la llum de l'instant i retornen a la foscor. Concretament, el tercer i el desè s'emmirallen perquè contenen un element que crema: “el blau” i el “foc com de robins i cendra.” I tant el quart com el novè connecten aquest abrusament amb la mirada: del “cíclop”, del “tu”, i dels “ulls avesats” (Gimferrer 1970, 51). Per acabar, l'estrofa del mig —dedicada a l'instant— plasma la confusió que resulta d'enfrontar els miralls. El vers cinc presenta imatges d'aigua i, el vuit, de foc. Tanmateix, al centre del poema, els dos elements es fusionen i conflueixen en elements com “floració d'escates”, foc de dofins” o “allau” d'aigua (Gimferrer 1970, 51).

Més enllà d'establir un vincle amb el poemari i el seu títol, l'estructura de mirall de “Juny” crea un joc de miralls entre l'aigua i el foc, de manera que el lector els pot percebre com a codis manipulables que construeixen imatges no racionals. Com a conseqüència, el lector es pot arribar a preguntar què hi ha de codi en el poema, i la resposta és molt més.

Gimferrer remet a si mateix en l'estrofa central, que correspon a l'instant, a la vida i a l'art, doncs, bastits per codis: l'aigua que “és potser una promesa” a “Tròpic de càncer” dialoga amb les “aigües que prometen” a “Juny” (Gimferrer 1970, 30, 51). Així, als ulls d'aquest darrer “cremen tots dos jardins”, que probablement remeten als incendis dels jardins “Tròpic de càncer” i de “Sans laisser d'adresse” (Gimferrer 1970, 31, 45). Per altra banda, a “Transfiguració”, un poema d'*Els miralls* construït a partir de la vuitena de les *Elegies de Duino* de Rainer Maria Rilke, examina els límits de la vida i la mort. El poeta txec suggereix que l'animal, al contrari que l'humà, és capaç de veure més enllà de la mort, una idea que Gimferrer (1970, 41-42) tradueix en aquests mots: “l'animal no coneix ni la idea de canvi: era al món i hi roman” i, més endavant, “mai cap home no pensa en la mort com la veuen els ulls d'un animal: una foscúria blava.” Aquests versos ressonen clarament a “Juny”, concretament, en els “ulls, tan avesats a veure la tenebra” i en “l'obscuritat promesa” (Gimferrer 1970, 51).

En definitiva, “Juny” equipara vida i art en tant que instants entre foscors i, alhora, insereix elements del seu poemari que fan palesa la seva idea principal: si no s'interroguen, l'art, la vida, i allò que els envolta són sempre codi.

4.6. Op. 98

A la darrera composició d'*Els miralls*, el jo incorpora temes i formes emprats al llarg del llibre i teixeix un poema-conclusió. Per exemple, estructuralment repren l'alternança d'elements visuals i reflexius que apareix a “Tròpic de Capricorn”, “Transfiguració” i “Ara el poeta inicia una acció pràctica” (Gimferrer 1970, 35, 41, 49).

Els versos inicials —“El desistiment de la vida real, / exposat al primer moviment, que inicien els instruments de corda / amb molta precisió” (Gimferrer 1970, 53)— combinen

elements verbals i reflexius. El jo suggereix que la música comença allà on la vida real acaba i, tot seguit, explora aquesta frontera. Segons Terry (14), la música assoleix un ideal a què la poesia no pot optar atesa la limitació verbal. Per això, el jo prova d'explicar-la amb mots que evocuen visualitat, mitjançant el pla general d'una orquestra, d'una manera molt semblant a com descriu la inefabilitat del vespre a “La presa del Palau d'Hivern”: “com un concert de Brahms en tancar-se la tapa del piano” (Gimferrer 1979, 23).

És justament la *Simfonia IV* de Brahms –Op. 98– la que dona nom al darrer poema i, la figura de Brahms, la que s'empra per il·lustrar la separació entre la vida i la música. Com a “Paranys” en el cas de Hölderlin i Rimbaud, a “Op. 98” el jo no fa referència a l'obra del compositor alemany, sinó a la seva vida i a l'opinió que en tenia: “per Brahms, el que comptava era ser desapassionat” (Gimferrer 1970, 53). Potser el que comptava era que la passió de la música fos autònoma, independent de la passió vital. El jo ho reitera a continuació amb un primer pla d'un arquet: “Un arquet de violí, ¿fóra l'esfondrament del món visible?” (Gimferrer 1970, 53).

[l'arquet, la música] no vol dir l'inefable ni expressarà conceptes;
la incertesa, si n'hi ha, no alterarà el discurs; no es demana
cap participació activa de l'auditori.
(Gimferrer 1970, 53)

Així, la música és la vida ni el seu dolor: és l'exposició “d'una experiència de dolor” (Gimferrer 1970, 53). I el jo poètic-poeta vol crear una poesia que s'assembli a la música en aquest sentit: “La poesia és ara impersonal.” Per aquest motiu, el jo poètic se serveix únicament de poemes del llibre, del seu codi. Així, a continuació presenta un *montage* literari –una enumeració, si es vol– que evoca gairebé gràficament les diverses composicions.

Així, la gamma freda dels blaus, els espais buits,
aquelles perspectives fins a perdre's de vista,
la fredor en l'enunciat. [...]
(Gimferrer 1970, 53)

En efecte, en els blaus freds hi ressona “el blau de la fredor” de “Juny” i, en els espais buits, la forma d'“Interludi” (Gimferrer 1970, 51, 27). Per altra banda, el cristall que gira “i amaga aquest aspecte: el real i el fictici” de “Sistemes” sembla reaparèixer en les “perspectives fins a perdre's de vista”, i la “fredor de l'enunciat” podria remetre a “La neu a les botes blaves, la pistola de Pushkin”, el vers de “La presa del Palau d'Hivern” que, tant pel contingut com per la contundència, es pot vincular a la fredor (Gimferrer 1970, 15, 23). Contundent és també el vers que clou el *montage*, “Els mots no són: designen” (Gimferrer 1970, 53), és a dir, no són realitat, són codi.

Cap poder taumatúrgic.
L'antic noi ¿qui el recorda? És una veritat d'un ordre ben divers: llunyà, però
[immutable,
com el rodar dels astres al blau de l'ull.
(Gimferrer 1970, 53)

Els mots no poden canviar la realitat perquè estan condicionats per qui els empra, no tenen “[c]ap poder taumatúrgic.” Tanmateix, aquesta mecànica s'intenta modificar –taumatúrgicament– a “Ara el poeta inicia una acció pràctica” mitjançant la destrucció de la sintaxi: en resulten versos fragmentats com “els rostolls de les egües d'ulls blaus astres al clot”, la darrera part del qual ressona en “el rodar dels astres al blau de l'ull”, d'“Op. 98” (Gimferrer 1970, 49, 53). Per acabar, el record llunyà i immutable d'un noi connecta

amb el protagonista de “Tròpic de Càncer” i la seva inquietud per romandre en l’art (Gimferrer 1970, 29-33).

En definitiva, l’art –i específicament la poesia d’*Els miralls*– simplement “designa un fet directe” (Gimferrer 1970 53). La darrera paraula de Rimbaud i Ducasse, autors que abandonen la literatura sobtadament, sembla ser només això: paraula. Com a síntesi del poema i del poemari, el jo reprèn el fil que queda obert al final de “Tròpic de Capricorn”: “l’esforç d’aconseguir un sentit de la vida ¿és potser la funció / primordial de l’art?” (Gimferrer 1970, 40).

[...] ¿la destrucció de l’art,
la construcció de l’art, són el mateix camí?
quan l’art s’anul·la, quan es fa transparència
i és allò que està dient, i només diu el que és,
quan s’ha fet evident i alhora expositiu –la llum
que en té prou essent la llum– ¿per què, un cop més, ens sobta,
ens fereix, ens demana –torna a ser art? ¿El gir
s’ha acomplert en el sentit invers [...]?
(Gimferrer 1970, 54)

El jo poètic proposa quatre qüestions. En primer lloc, el poemari esberla els miralls per tal que els bocins s’evidencin com a codi, i és a força de repetir aquest procés que sorgeixen les composicions del llibre. Per tant, destrucció i construcció esdevenen “el mateix camí.” En segon lloc, i en conseqüència, l’art –o l’artifici del codi– “s’anul·la”: els mots es mostren sols com a codi; dissenyen, no són. Aleshores, en tercer lloc, el jo planteja que la llum hi és sempre, però que només se li para atenció quan va acompanyada d’artifici, molt semblantment a com passa amb el llenguatge. En quart lloc, doncs, sembla que és només quan l’artifici fa notori el llenguatge que aquest esdevé art. Mentrestant, però, el “gir” del mirall manipulat pel jo de “Sistemes” mostra la cara inversa, el codi despulat: la música “restableix el silenci i la pintura el buit –i la paraula / l’espai en blanc” (Gimferrer 1970, 54).

D’aquesta manera, el poema es clou amb el color blanc, no pas amb una fosa a negre, com aparentment seria característic del cinema. Ara bé, segons Marimón (198), el fotograma blanc s’insereix en el moment culminant d’una escena d’acció i, en efecte, “Op. 98” tanca *Els miralls* en el punt àlgid de l’aproximació al codi, ja nu. És per això que fa sentit que, per al seu següent poemari, Gimferrer triï com a títol *L’espai desert*, i que hi investigui, justament, el buit i el no-res que *Els miralls* ha advertit subtilment en fer evident l’artifici poètic (Marrugat 2013, 272).

5. Conclusions

Com s’ha pogut comprovar, la poesia de Pere Gimferrer defuig el postsimbolisme i el realisme històric moderns i avança cap a la tendència postmodernista. Atesa la impossibilitat de captar la realitat a través de símbols o del llenguatge més planer, Gimferrer –com d’altres poetes joves dels anys setanta– construeix la seva poesia a còpia d’interrogar el llenguatge inefable. Concretament, qüestiona com es conforma aquest llenguatge en un moment en què la vivència personal i les experiències culturals formen part del mateix imaginari i són adduïdes indissociablement.

Des de la infantesa, Gimferrer desenvolupa una relació propera amb el cinema, que el du a participar com a crític de films en diversos diaris, revistes i publicacions. És justificable, doncs, que el llenguatge cinematogràfic passi a integrar aquest conjunt d’experiències que ell, després, qüestiona a la seva poesia. És en aquest sentit que més amunt s’ha suggerit desestimar la idea d’influència cinematogràfica, perquè el llenguatge

cinematogràfic s'imbrica en el codi gimferreria al mateix nivell que la vida i la resta d'experiències culturals del poeta i és, per tant, un codi més dins els seus versos.

Són diversos els estudis que han analitzat la presència del cinema en la poesia de Gimferrer, i molts casos coincideixen a distingir les mostres cinematogràfiques explícites de les implícites, és a dir, a diferenciar les al·lusions a films dels procediments cinematogràfics. Ara bé, són aquests darrers els que han generat més debat. Monegal (59) assenyala la diferència entre la visualitat del cinema i la textualitat de la poesia, i defensa que no hi pot haver una aplicació literal de les tècniques cinematogràfiques perquè el llenguatge verbal és limitat i no ho permet. Així doncs, proposa la idea de tècnica mutada. Per exemple, suggereix que per crear l'atmosfera de visualitat, Gimferrer fa ús de mots com "mirada", "ulls" o "mirall" i, en efecte, a "Paranys", "Juny" i "Op. 98" (Gimferrer 1970 11, 51, 53) aquest tipus de paraules evocuen el component visual.

Per altra banda, Monegal (59) apunta que les tècniques cinematogràfiques mutades apareixen necessàriament acompanyades d'un marcador de referència. Això és cert en casos com el vers "a càmera lenta els cossos" de "Sistemes" (Gimferrer 1970, 12), així com a "La presa del Palau d'Hivern" i a "Interludi." Tanmateix, a "Paranys", ni el *montage* ni el *freezed frame* que el segueix –en què s'explica què és el "topolino" (Gimferrer 1970, 12)– no van precedits de cap marcador de referència. D'aquesta manera, es demostra que el llenguatge cinematogràfic es troba realment inserit dins el codi gimferreria, i no pas afegit com a ornament del poema.

Fins i tot el mateix Gimferrer expressa la seva opinió sobre l'ús de certes tècniques mutades, i rebutja, per exemple, l'encadenament. Com s'ha vist, però, la seva poesia sí que conté encadenaments. No obstant això, és certa la similitud que Monegal (59) observa entre l'encadenament cinematogràfic i el símil literari, sovint indissociables, tal com ocorre a "Paranys."

Val a dir que interrogar les fronteres entre el cinema i la literatura –i també la vida– és, de fet, el que Gimferrer espera que el lector faci en llegir *Els miralls*. És per això que explora els codis que basteixen cada poema a mesura que el construeix. Així ho confirma la frase de Wallace Stevens que encapçala el primer poema, "Paranys": "Poetry is the subject of the poem" (Gimferrer 1970, 11). Concretament, el jo poètic presenta fragments de codi –com els d'Apollinaire o el cubista Juan Gris– amb primers plans i plans generals, és a dir, revela els paranys des de totes les òptiques: fa l'artifici que impedeix accedir a la realitat. En aquesta línia, amb un joc de molta profunditat de camp, investiga la figura –l'obra literària de Yeats–, i també el fons –la vida dels poetes com Hölderlin, Rimbaud, Schiller o Goethe més enllà dels seus versos. Fins i tot fa explícita aquesta investigació amb un *montage* en què addueix l'Orfeu de la pel·lícula de Jean Cocteau, que travessa el mirall entre la vida, la mort, el real i el fictici. Ara bé, si és ben cert que evidencia la investigació, també ho és que se serveix d'un altre codi –el cinematogràfic d'Orphée i de *Dreams That Money Can Buy*– per fer-ho. Així doncs, torna a caure en un parany. Justament, la segona part del poema assenyala amb claredat aquesta situació: el poema –i, en extensió, tot codi– és enganyós per a tothom, com revelen el *filage* i el pla-contraplà de tots els implicats en un poemari. El poema és enganyós fins i tot per al mateix jo poètic-poeta, que no pot sinó expressar-se a través d'altres codis: aquest cop ja no els films Cocteau ni Richter, sinó la novel·la de Henry James.

Atès que és impossible defugir-los, "Sistemes" proposa jugar amb els paranys i mirar de desconstruir-los, una dinàmica que el jo repeteix al llarg del poemari. És en aquest sentit que "Sistemes" evidencia el funcionament del llibre. Així, la composició presenta el poema com un emprovarador en un pla general, com un espai de canvi. El jo aboca llum sobre un primer pla del mirall de l'emprovarador, i genera, cada vegada, imatges diferents i possibles, com la d'una "duquessa morta", la d'una escena de "novel·les policiaques" o

la d'un tren de Berna. Aquestes imatges –presentades com en un *montage*– semblen correspondre's respectivament, amb els poemes “La presa del Palau d'Hivern” o “Interludi”, i fins i tot amb una anècdota de la vida de Gimferrer. Les escenes són, doncs, tres codis que no es poden definir com a art o vida únicament. Per tant, ja que poden operar en ambdues dimensions, i potser simultàniament, el jo poètic reflexiona sobre si pot deturar el pas del temps en l'una i l'altra. Així, per mitjà dels mots “groc” i “quitrà” prova de frenar un *montage* d'imatges que sols s'atura amb el marcador de referència “a càmera lenta” (Gimferrer 1970, 15-16). Al final del poema, però, un encadenament retorna al pla general de l'emprovador: el jo ha manipulat els codis del poema i ho torna a recordar, perquè el lector no caigui en el parany.

A “La presa del Palau d'Hivern”, el jo se serveix també de diversos codis per examinar la relació entre la història, l'art i la vida. A la primera part, la història entra literalment en l'art: un *montage* dels soviets penetra en l'Hermitage –i els plans enfocats retòricament del Palau del tsar–. I, en el terreny artístic del film d'Eisenstein, un primer pla mostra com les mans –la història– s'atansen a la caixa del violí –l'art–. Per altra banda, el jo encabeix la mort de Marlene Dietrich-Xangai Lily de la pel·lícula *Shanghai express* en el *montage* d'una altra pel·lícula, *Октябрь* [*Octubre*], quan en realitat ni la dona –ni com a personatge ni com a actriu– mor ni en un fossar ni durant la revolució. Per tant, encabeix l'art de Josef von Richter dins l'art d'Eisenstein que teòricament reproduïx la història, i tot això queda inserit en la forma artística que és el poema. D'aquesta manera, el jo no sols juga amb els codis sinó que els simula com a reals, i desdibuixa novament la frontera entre vida i art. A la segona part del poema, la línia entre història, art i vida és encara més difusa, ja que el passat sols és recordat a través de *montages* de codis –noticiaris, monòlegs i “metres de pel·lícula grisosa” (Gimferrer 1970, 25)– que sols es deturen amb el primer pla d'una flor –la vida–, que s'atansa a un llibre –l'art–, esferes altra vegada entrelaçades. I no només això, la idea de simulacre reapareix i es vincula a les tres esferes: el jo evoca la facilitat amb què Stalin esborra Trotsky de la història i, doncs, planteja la possibilitat de reescriure-la mitjançant l'art.

Per la seva banda, “Interludi” du encara més enllà la idea del codi manipulable, en la mesura que sembla reproduir una seqüència del cinema meta: la d'un director que fa un muntatge potencialment intítulat “film d'espies” que conté un diàleg entre Sherlock Holmes i Watson representat en primers plans. Chlanda (406) afirma que el poema és una “evocación y parodia del mundo del cine”, atès que els versos apareixen retallats com fotogrames que el lector ha d'anar entrelaçant. Així, s'evidencia la linealitat del llenguatge. No obstant això, i com s'ha exposat, és encara més paròdica aquesta recerca explícita d'un llenguatge cinematogràfic, ja que les tècniques filmiques es presenten de manera reiterada i també més subtil abans i després d'aquesta composició. Per tant, Gimferrer confegeix un nou parany o una nova capa de significació: “Interludi” es troba al mig del llibre i, doncs, actua com a mirall que projecta el codi cinematogràfic a banda i banda del llibre, i que alhora fa emmirallar les dues parts entre si i n'evidencia els codis. Encara més, un interludi és una farsa entre dues parts teatrals, un artifici, de manera que torna a quedar en l'aire si la resta de poemes són, per contrapunt, la cosa real, o bé si pensar aquesta dicotomia en termes tan estrictes és també un parany.

A través de l'estructura “Juny”, el jo desenvolupa dues tesis. Per un costat, traça un itinerari de tres etapes: la foscor, seguida d'un primer pla d'uns ulls i d'un pla general d'un possible teatre; un *montage* d'imatges lluminoses; i un retorn al pla general d'un cinema i a la foscor. Encara més, és a través d'aquest itinerari que situa la vida i l'art en un mateix pla: la vida és l'instant entre la foscor d'abans d'obrir els ulls i la de tancar-los, i una pel·lícula és llum que transcorre entre dos moments de foscor. Per un altre costat, el poema es configura com a mirall, és a dir, els elements del primer vers reapareixen a

l'últim, els del segon al penúltim, i així successivament fins que al centre es barregen els conceptes de “foc” i “aigua” de versos anteriors i convergeixen en imatges entrecreuades. Sembla, doncs, que els miralls s’han aproximat tant que el que es reflecteix ja no sembla real. Així doncs, torna a aflorar el dubte de si els elements clarament delimitats com el foc i l’aigua poden esdevenir codi manipulable. La resposta és afirmativa i, de fet, no són els únics codis: poemes anteriors com “Tròpic de càncer”, “Sans laisser d’adresse” i “Ara el poeta inicia una acció pràctica” (Gimferrer 1970, 31, 45, 41-42) també basteixen el contingut de “Juny.”

El darrer poema, “Op. 98”, es construeix també a base de diversos codis, perquè el jo poètic-poeta assumeix que per accedir a la realitat cal seguir diversos passos. En primer lloc, identificar l'impossible de descriure amb el llenguatge limitat i provar d'explicar-ho amb mecanismes visuals com els plans generals d'una orquestra o els primers plans de Brahms i d'un arquet. En segon lloc, però, cal evidenciar també els codis verbals, i és per això que el jo insereix un *montage* de fragments de “Sistemes”, “La presa del Palau d'Hivern”, “Interludi”, “Tròpic de Càncer” i “Juny” (Gimferrer 1970, 15, 23, 27, 45 i 51). En darrer lloc, destruir els codis. D'aquesta manera, s'arriba al buit, al no-res que Gimferrer explora a *L'espai desert* (1977) i que a *Els miralls* és un punt culminant de la investigació, i per això és plasmat amb la tensió d'un fotograma blanc. Ara bé, tan bon punt s'assoleix el buit, sembla que cal tornar a fer girar el mirall, per tal que la vida torni a esdevenir art: la vida és el resultat de destruir els codis que configuren l'art, tornar-los a emprar per construir-lo novament i després destruir-lo, i així en un procés infinit que queda plasmat en el poemari.

En definitiva, doncs, *Els miralls* posa de manifest que Gimferrer es decanta per la tendència postmoderna d'interrogar el llenguatge a través de la poesia, i no sols això, el fil conceptual que relliga el poemari és la investigació d'aquest llenguatge en tant que codi multidisciplinari on l'experiència vital queda vinculada, en el cas de Gimferrer, a la literària i a la cinematogràfica i, en general, a la cultural.

Obres citades

- Audí, Marc. "Lírics moderns del 1914: Josep Carner i Guillaume Apollinaire." *Catalonia* 31 (2022): 1-20.
- Aulet, Jaume. "El Realisme Històric i la seva evolució: un cop d'ull a la situació de la poesia catalana dels anys seixanta." Dins Tilbert Dídac Stegmann i Axel Schönberg eds. *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, I*, Barcelona: PAM, 1995. 215-223.
- Apollinaire, Guillaume. *Œuvres poétiques*. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.
- Barella, Júlia. "Un paseo por el amor en Venecia y por *La muerte en Beverly Hills*." *Anthropos: Boletín de información y documentación* 140 (1993): 50-53.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Pedro Rovira trad. Barcelona: Kairós, 1978 [1977].
- Bou, Enric. "La literatura actual." Dins Joaquim Molas i Antoni Comas, eds. *Història de la literatura catalana, XI, Part Moderna*. Barcelona: Ariel, 1988.
- Carol Geronès, Lúdia. "Pere Gimferrer, cinéfilo, crítico, teórico y amateur del cine." *TROPELIAS* 20 (2013): 109-122.
- . "Dracula, the vampire in Catalonia: between literature and cinema through Pere Gimferrer." *Catalan Review* 28 (2014): 107-117.
- Chen, Anna. "In perspective: Sergei Eisenstein." *International Socialism* 79 (1988), https://www.marxists.org/history/etol/newspape/isj2/1998/isj2-079/chen.htm?utm_source
- Chlanda, Christopher. "Els miralls de Pere Gimferrer y la imagen cinematográfica." Dins *Actes del Segon Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica: Yale, 1979*. Barcelona: PAM, 1982. 405-413.
- Debicki, Andrew P. "*Arde el mar* como índice y ejemplo de una nueva época poética." *Anthropos: Boletín de información y documentación* 140 (1993): 46-49.
- Esteve i Borràs, Josep Manuel. "Gimferrer, fotograma a fotograma." *L'Aiguadolç* 12-13 (1990): 129-142.
- Gimferrer, Pere. "Introducción a Wallace Stevens", *Destino* (23/03/1968): 44.
- . *Els Miralls*. Barcelona: Edicions 62, 1970.
- . *Dietari 1979-1980*, Barcelona: Edicions 62, 1982a.
- . *Segon dietari 1980-1982*, Barcelona: Edicions 62, 1982b.
- . "'Itinerari d'un escriptor', discurs d'inauguració del curs 1989-1990 de l'Ateneu Barcelonès." Jordi Gracia García trad. *Anthropos: Boletín de información y documentación* 140 (1993 [1989]): 19-23.
- . "Literatura i cinema." Dins Pere Cornellas i Antoni Dalmases, coords. *Literatura i cinema occidentals*, Sabadell: Ajuntament de Sabadell i Cine Club de Sabadell, 1993 [1990]. 21-34. Reimprès a Pere Gimferrer. *Obra catalana completa, V. Assaigs crítics*, Barcelona: Edicions 62, 1997. 340-359.
- . "Pròleg." Dins Terenci Moix. *El Cine de los sábados*. Barcelona: Planeta, 1998.
- Grasset, Eloi. "Rimbaud i Mallarmé en la poètica de Pere Gimferrer." *Estudis Romànics* 33 (2011): 369-378.
- Marimón, Joan. *El muntatge cinematogràfic: del guió a la pantalla*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015.
- Marrugat, Jordi. *Aspectes de la poesia catalana de la postmodernitat*. Barcelona: PAM, 2013.
- . "La poesia." Dins Jordi Castellanos i Jordi Marrugat, dir. *Història de la literatura catalana, vol. VII (Del 1922 al 1959)*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, Editorial Barcino, Ajuntament de Barcelona, 2021. 433-506.

- Monegal, Antonio. "Imágenes del devenir: proyecciones cinematográficas en la escritura de Pere Gimferrer." *Anthropos: Boletín de información y documentación* 140 (1993): 57-61.
- Pelfort, Josep. "El cinema al *Dietari* (1970-80 i 1980-82). Aproximació a l'estudi de les relacions cinema-literatura a l'obra de Pere Gimferrer." *Els Marges: Revista de Llengua i Literatura* 39 (1989): 109-119.
- Pont, Jaume. "La poesia de Pere Gimferrer (1970-78)." *Els Marges: Revista de Llengua i Literatura* 20 (1980): 110-121.
- Sánchez Mateos, Zoraida. "Gimferrer: poesía y cine en un instante plástico." *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos* 16 (2014): 5-16.
- Sperber, Murray. "Eisenstein's *October*." *Jump Cut* 14 (1977): 15-22. https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC14folder/October.html?utm_source
- Terry, Arthur. "Introducció a la poesia de Pere Gimferrer." Dins Pere Gimferrer. *Obra Catalana Completa, I, Poesia*. Barcelona: Edicions 62, 1995. 7-101.
- Trotsky, Lev. *Història de la Revolució Russa*, vol. II. Marxists Internet Archive, 1932. <https://www.marxists.org/catala/trotsky/1932/histrevrus/histrevrus2.pdf>
- Yeats, William Butler. *Selected Poetry*, Londres: Macmillan, 1974.